

Lo Fotográfico.

Por una interpretación de los desplazamientos

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte
Facultad de Artes
Universidad de Chile



M^a Soledad García Saavedra
Profesor Guía: Jaime Cordero

Lo Fotográfico.

Por una interpretación de los desplazamientos

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte
Facultad de Artes
Universidad de Chile

M^a Soledad García Saavedra
Profesor Guía: Jaime Cordero

Indice

Lo Fotográfico.

Por una interpretación de los desplazamientos

Introducción	3
Capítulo I	
1. Lo Fotográfico	8
- La génesis fotográfica	19
- Espacio y tiempo	12
- Lo particular de la huella fotográfica	15
- Técnica y Estética	18
2. La concepción de la fotografía	22
Capítulo II	
1. La fotografía en Barthes	33
- Deconstrucción del instante decisivo	38
2. Lo Uno; Lo Múltiple	47
3. Los signos en Peirce	56
- Evidencia versus interpretación	62
4. La revelación de la imagen	65
- El observador	71
Capítulo III	
1. Una foto	78
Conclusión	85
Bibliografía	91

Introducción

La fotografía es la principal protagonista de esta tesis. Como medio de reproducción, la fotografía ha adquirido, a lo largo del tiempo, una condición indispensable para el quehacer de la Historia del Arte. Su utilización, ya sea a través de diapositivas como desde las reproducciones bibliográficas de obras artísticas, manifiesta, indudablemente, una eficaz ayuda para comprender el arte.

Pensar la fotografía sólo a partir de su funcionalidad significaría reducir y simplificar una disciplina que ya cuenta con una historia. Hace más de un siglo, la fotografía se inscribió en los más diversos campos para colaborar y auxiliar como medio de registro y documento, evidenciando, paulatinamente, su adopción en las diversas materias. Sin embargo, en una de ellas, bajo la tutela de las ideas estéticas de la época, ocasionó más de alguna controversia. La irrupción de la fidelidad, similitud y analogía de la fotografía con respecto a la realidad, admitía un modo de representación opuesto al imaginario artístico de la época, en especial a la pintura. Es así como emerge la disputa y el replanteamiento del arte. Aproximadamente, cien años más tarde, tal rivalidad queda latentemente marginada, en pos de la descomposición autónoma de cada disciplina artística. No obstante, y a pesar de las circunstancias, aún permanecen las oportunidades teóricas para componer el carácter y la identidad de la fotografía, contrapuestos a los designios pictóricos. La insistencia por dilucidar la naturaleza y ontología de la fotografía la presenta Philippe Dubois en el *Acto Fotográfico* (1987).

Desde nuestra perspectiva, el estudio teórico de la fotografía, comprende un área nueva y poco estudiada en comparación a las de la pintura, escultura y arquitectura en (nuestra) Historia del Arte, y, debatir cuál es su justificación implicaría adentrarnos en materias externas a su estudio. Surge, entonces, además del sentimentalismo personal, la conveniencia de sortear esa debilidad a través del análisis del *Acto Fotográfico* de Philippe Dubois, principalmente, porque existe una tarea ardua al organizar teórica e históricamente la fotografía, enfocada y dirigida hacia la definición de su propia naturaleza, con rasgos

particulares y puntuales, reuniendo y organizando autores que toman por objeto de estudio la fotografía.

La semiología ha sido, desde sus primeras conformaciones, la disciplina auxiliadora para comprender la imagen, y, en función de ésta, la fotografía. Por ello, adentrarnos en el *Acto Fotográfico* es, de igual manera, profundizar, en lo posible, en las referencias semióticas respecto de la constitución de los signos. Diferentes autores, que proceden de diversas disciplinas e inscriben su desarrollo teórico en un determinado campo fotográfico, han proporcionado y vehiculado su esfuerzo por dilucidar las formas poéticas de un medio, cuyas características transitan en lo concreto y lo trivial. Nuestro propósito consiste en la revisión de dichos autores, bajo la plataforma teórica de Dubois, y desplazar su cometido hacia un campo específico que no es otro sino la fotografía artística.

Partiendo de la base de una tradición fotográfica, iniciada en el siglo XIX, la fotografía plástica o artística constantemente apela a traicionar aquella tradición, adquiriendo posibilidades de innovar dentro de su propia adhesión inseparable de la cámara fotográfica y, por tanto, de la industria. De esta manera, se expondrán las legitimizaciones teóricas, aquellas compiladoras de la verdadera esencia de la fotografía, y, cómo la especificidad artística advierte la confusión, la distorsión y la desorganización de esa verdad.

Para ello hemos intentado, en su máxima capacidad, analizar los textos y autores citados por Dubois, más la incorporación de otros, ajenos al objetivo del autor y a la determinada temporalidad en que fue escrito el *Acto Fotográfico*. De manera que la búsqueda por la comprensión de la fotografía resulta, en esta tesis, por una parte, de la comprensión de una teoría fotográfica basándose en los principales estudios sobre ella, y, por otra, de la distancia de la fotografía artística a través de su lectura e interpretación por desencuadrar dichas teorías. En definitiva, es la tradicional concepción de la fotografía el engaño que ella demuestra, al ser confiscada para otros usos, contextos y sentidos.

La organización de esta proposición se divide en tres capítulos: el *capítulo 1* plantea el discurso de la teoría de Dubois, a partir de las relaciones y vínculos de los conceptos de dos autores fundamentales: Roland Barthes y Charles Sander Peirce. De éste último, extrae Dubois una categoría que será siempre enunciada en inglés, el *index* o índice

en su versión castellana, para sostener la verdadera esencia de la fotografía. Así mismo, crea un componente teórico para pensar la ontología de la fotografía, denominado *lo fotográfico*. De ello resulta el *index fotográfico*, concepción renovadora de la fotografía para Dubois, quien además recorre históricamente los argumentos y definiciones anteriores a su discurso. Ese recorrido, esencial para la comprensión de la fotografía, se encontrará en la segunda parte del capítulo 1.

En el *capítulo 2* se revisan tanto a Barthes como a Peirce, de manera distinta a la de Dubois, a partir de la experiencia directa de sus textos, comprendiendo el contexto en el cual inscriben sus conceptos. Agregamos a ello, los trabajos artísticos de dos fotógrafos, Hiroshi Sugimoto y Michael Wesely, quienes no hacen sino desorganizar y deshacer explícitamente los límites teóricos conferidos a la fotografía y, por otra parte, la introducción de autores como Vilém Flusser, Walter Benjamin, Joan Fontcuberta y Susan Sontag, quienes dan vaticinios de las propiedades auténticas de la fotografía. A grandes rasgos existe, en ellos, un acuerdo sobre la importancia de la interpretación de la imagen fotográfica para cerciorar su verdadera intención. De esta manera, encontramos las debilidades y defectos de la teoría expuesta por Dubois al contener su dispositivo teórico sobre la fotografía en una constante nebulosa, sin aclarar y transferirlo hacia los confines de la recepción de la imagen.

Bajo esa problemática, las posiciones de Göran Sonesson, Juan Antonio Ramírez y Roman Gubern resultan esclarecedoras y determinantes para conjugar la esencia de *lo fotográfico*. El encuadre, el énfasis en una sola mirada y el programa de la misma cámara, son algunas de las características intrínsecas de la fotografía, pero no, en todas sus medidas, insuperables para crear otro tipo de imagen distinta a la convencional. En otro ámbito y, bajo la recepción de la imagen fotográfica, se enuncia la postergación del discurso compuesto por Dubois, desplazando el *index fotográfico* hacia las posibilidades del signo indicial, en virtud del contexto peirceano, en las esferas de la significación e interpretación. Es éste, sin duda, uno de los puntos álgidos de esta tesis, ya que determina, sin ambición de hacerlo, el fracaso de su discurso. Es, en suma, el vuelco de la mirada, desde el *index fotográfico* hacia la recepción de la imagen fotográfica y, luego, la confirmación del signo indicial determinado por el observador.

Con ello, en el *capítulo 3*, se ejemplifica a través de una imagen fotográfica particular, la descomposición de toda esta encrucijada teórica acerca de lo fotográfico, y, la construcción interpretativa para poder acceder al conocimiento de la imagen fotográfica. En definitiva, la fotografía de Sophie Ristelhueber resume la doble posición de la fotografía como medio de reproducción; su mensaje y pensamiento.

La fotografía ya es una protagonista conflictiva, sólo que ese conflicto se acentúa cuando no se la transfiere a su contingencia particular y práctica. Desde allí, es posible, tal vez, abarcar siempre desde un emplazamiento contextual, sus posibilidades y posiciones superficiales y subterráneas en el recibimiento, inscripción y desempeño dentro de la sociedad.

Esta es sólo una posibilidad.

Capítulo I

1. Lo Fotográfico

El reconocimiento de la fotografía sucede esencialmente ante la mirada de un espectador, mirada que puede estar cargada de una abrumante complicitad y complejidad existencial, como también de una sencilla simplicidad. La fotografía ¿es realmente un objeto simple? Esta interrogación demarca, en cierta medida, el desarrollo de esta *tesis*. Comúnmente, la fotografía o la foto, es identificada por un observador o espectador como semejante a un objeto de la vida real. La relación entre el objeto real y el objeto representado en una fotografía ha determinado la inscripción de este medio en la gran mayoría de los hogares. La función primordial de la fotografía es el relato de un acontecimiento pasado: confirma un viaje, el paisaje, la fiesta, un cumpleaños, el pasar de los años, etc. Sin embargo, su uso ordinario no habría podido instaurarse de no haber sido, por el crecimiento continuo de una industria fotográfica. Su procedencia industrial contempla su evolución en la sociedad, y, como tal, la fabricación de diversos aparatos fotográficos cada vez más simples de llevar, pero cada vez más complejos de utilizar. Los medios auxiliares de una cámara fotográfica (lentes, filtros, zoom, etc.) han enriquecido su utilización, configurando un medio fructuoso para las diversas disciplinas.

La expansión de la oferta de la industria fotográfica supone una elección, determinada por las intenciones de sus usuarios. Por esta razón, al referirnos a *la fotografía*, se articula un campo que abarca el despliegue de diferentes usos, entrelazados en diversas materias, como: la fotografía satelital, documental, antropológica, periodística, publicitaria, artística, entre otras. La variedad de disciplinas conjugadas en la fotografía arraiga una reflexión, ya que, como medio visual transmite información hacia múltiples receptores.

Indagar sobre *la fotografía* implica establecer sus diferentes usos en cada una de las disciplinas especializadas, introduciéndola así en un contexto delimitado a través de las relaciones con otras materias, por ejemplo, la fotografía periodística, cuyo nexo con el texto es inevitable; la fotografía documental, cuya función establece un registro que al parecer no es evidente; la fotografía satelital, que implica un conocimiento complejo para poder leer la fotografía.

Ahora bien, independientemente de que la fotografía se manifieste en múltiples disciplinas, debe existir un común denominador que permita establecer su estructura, su particularidad finita en su universo infinito. Esta estructura será compilada y organizada bajo un discurso teórico compuesto por una categoría reflexiva sobre la fotografía: *Lo Fotográfico*. Categoría estipulada para pesar la fotografía desde su origen, historia y naturaleza. Una de éstas es la mirada reflexiva llevada a cabo por Philippe Dubois en el *Acto Fotográfico*, quien expone las características autónomas de la fotografía. No obstante, en su búsqueda por la existencia esencial de la fotografía, su naturaleza establecerá un desplazamiento desde su identidad física hacia su procedencia, en otras palabras, desde *la fotografía* hacia *lo fotográfico*. De aquí nace el desarrollo de esta tesis (su problema) y la posible respuesta a la interrogante anteriormente formulada.

La génesis fotográfica

Etimológicamente, fotografía significa escritura con luz, energía esencial para que los objetos sean visibles al ojo y a la cámara. La fotografía, como ente físico y material, debe su existencia a la luz, existencia que, por lo demás, será fundamental para comprender el desplazamiento hacia lo fotográfico.

Lo fotográfico surge en la medida en que esa incidencia de luz se complejiza desde una forma energética hacia una forma conceptual y no ya desde la fotografía, sino desde el proceso fotográfico, apareciendo como una simple huella luminosa o un rastro fijado sobre un soporte bidimensional. Todo esto, además, producto del soporte sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, los que actúan tras una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio tridimensional. El efecto que causa la luz en un soporte determinado es una huella, un rastro, una marca o depósito que constituye la pre-reproducción de las apariencias de un objeto. Ese efecto de pre-reproducción cifra la base del dispositivo teórico que propone Philippe Dubois. Lo fotográfico, constituye -para el autor- una categoría epistémica que va más allá de la estética, la semiótica o la historia; es, en principio, una verdadera esfera de pensamiento. Esto significa que no existe la pretensión de analizar fotografías a través de una metodología o una realidad empírica, sino

más bien de sostener una hipótesis a partir de una síntesis de conocimientos acerca de la fotografía, que permita por sobre todo *teorizar*¹.

El efecto que causa la incidencia de luz en un soporte, anteriormente mencionado, puede estudiarse de acuerdo a una clasificación de signos al interior de una verdadera teoría del conocimiento realizada por el semiólogo norteamericano Charles Sanders Peirce en 1895. La huella, el rastro, la marca y el depósito configuran una categoría de signos denominados Índices. Este signo marcaría la diferencia entre lo fotográfico y la imagen fotográfica, ya que ella antes de ser una imagen, que reproduce las apariencias de un objeto, pertenece consustancialmente al orden de los signos llamados índices. Principalmente, porque el signo indicial mantiene una relación con su referente (o causa), una conexión real, de proximidad física. El referente es aquel por el cual se intuye un suceso temporal y espacial determinado por una distancia.

En la mirada de un espectador se reconoce una fotografía, en el sentido de que, a partir de ese papel o formato bidimensional, se configura un pasado temporal real que llega a un instante presente. Desde ese pasado a este presente existe una distancia de tiempo y espacio, como también la brecha de una realidad a una realidad-otra, pero que siempre remite a esa distancia.

La distancia entre espacio y tiempo es la que diferencia otro tipo de signo clasificado por Peirce, llamado icono. El icono se aleja aún más de esa realidad, y en ese sentido, no puede pretender sino ser otra-realidad. La necesidad de conexión con el objeto se ve relativizada, ya que remite al objeto en virtud de las características que posee, ya sea que este objeto exista realmente o no; mientras que para el índice es indispensable la contigüidad con el objeto más allá si se parece o no. El icono sólo alude a una relación de semejanza temporal entre lo representado (el referente) y su representación (el objeto). Por ejemplo en la pintura y en el dibujo se identifican figuras y formas a partir de sus cualidades que se parecen a las del mundo real, pero que en él no existen. De esta manera, y

¹ Existe la distinción entre teoría y teorizar. La primera está más próxima a un conocimiento empírico forjado por una base metodológica que se acerca a la ciencia; mientras que la segunda trata un asunto teóricamente, sin llevar a cabo acciones concretas. Cuando Dubois elabora su teoría, su anhelo es establecer un instrumento conceptual acerca de la fotografía, más que buscar un fin.

en virtud de esa necesidad de conexión del índice, es que el icono se opone a él, logrando diferenciar el sistema de la fotografía de la pintura o el dibujo.

Además de estos dos signos existe un último que conforma la tríada de signos. En cuanto al objeto, propuesto por Peirce, éste es el símbolo. El símbolo es un signo que remite al objeto a partir de una ley o de ideas generales y universales de un determinado contexto y/o cultura. Por tanto, al igual que el icono no está ligado a la existencia real del objeto al que se refiere, por ello, ambos son considerados como signos mentales y generales, porque están separados de las cosas, mientras que el índice siempre es físico y particular, porque está unido a los objetos. Ahora bien, las tres categorías semióticas: icono, índice y símbolo pueden pertenecer a un mismo signo, ya que, según Peirce, ninguna de estas tres categorías existe en estado puro y cada una se apoya siempre en las anteriores.

Diametralmente opuesta es la propuesta del autor del *Acto Fotográfico* de la de Peirce; Dubois, no pretende transportar la concepción triádica de los signos a un detallado y ejemplar modelo, sino tan sólo teorizar con sus conceptos para desplazar el punto de vista, desde el resultado de la fotografía o su imagen, a la producción y elaboración de ésta. Dubois extrae un pasaje importante de los postulados de Peirce donde explícitamente se hace referencia a la pertenencia de la fotografía como una categoría indicial.

“La fotografía, y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que en ciertos aspectos se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza es debida a las fotografías que han sido producidas en unas circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder enteramente a la naturaleza. Desde este punto de vista, pues, pertenecen a la segunda clase de signos: los signos por conexión física.²” (el subrayado es mío)

En esta cita se señala la correspondencia y el parecido exacto entre los objetos que representa la fotografía, más aún si son fotografías instantáneas, puesto que existe una semejanza de proximidad física entre la naturaleza (su referente) y la representación (su reproducción). La cita se ha subrayado principalmente porque deducimos que existen *otros aspectos* que han sido tomados en cuenta por Peirce y omitidos por Dubois.

Para Dubois el análisis realizado por Peirce, ya en 1895, es meritorio, pues clarifica y supera la concepción primitiva de la foto como mimesis, esto es, la concepción de la

² Dubois, Philippe, *El Acto Fotográfico*, pág. 60

fotografía perteneciente, al igual que la pintura o el dibujo, a la clasificación de icono, puesto que ha existido sobre todo en fotografía la idea de semejanza. La semejanza quedaría relegada, por cuanto Peirce no sólo ha considerado el mensaje como tal (o el resultado), sino y, sobre todo, por el modo de producción del mismo signo. Es aquí donde se sitúa la novedad teórica de la relación moderna con la fotografía, en el desplazamiento del punto de vista desde el después al antes, en el retroceso y el vuelco al observar en el reconocimiento de la imagen-acto; la toma, en su proceso constitutivo, más que la fotografía, en su identificación física, es la admisión de su ontología, la génesis de la fotografía.

Espacio y Tiempo

El desplazamiento teórico implica, una serie de consecuencias teóricas positivas y negativas. En un plano negativo, la identificación de la fotografía como una huella luminosa, implica, desde un punto de vista técnico, que la toma o la utilización de un aparato mecánico para obtener una imagen no sea absolutamente indispensable. Existen fotografías obtenidas sin cámara fotográfica, por la simple acción de luz, como los fotogramas³, donde se presenta la relación de conexión de los objetos proyectados sobre un soporte bidimensional a través de una fuente luminosa, lo que desemboca directamente en una prueba negativa, pieza única y no reproducible. Posteriormente, es posible a través de una prueba de contacto realizar su positivado. No obstante, el fotograma en sí es una matriz que no necesita pasar por la toma y, en consecuencia, por la película y su revelado, sino que podría considerarse, al igual que la cámara oscura, como las formas primarias y sencillas para realizar fotografías. Sin embargo, los fotogramas pueden resultar ambiguos ante la mirada de un espectador, ya que el reconocimiento de los objetos no es explícito, sino que muchas veces se intuye un objeto concreto o una forma disociada irreconocible de ese objeto, por eso es que con frecuencia se ha calificado a los fotogramas como composiciones

³ El fotograma fotográfico bien puede confundirse con el fotograma cinematográfico. La distinción estriba en que el primero es una forma simple de hacer fotografía y, por tanto, se inscribe en un formato bidimensional que contiene formas proyectadas bajo la acción de una fuente luminosa. En ese sentido, el fotograma puede ser óptico y háptico, visual y táctil. En cambio, el fotograma cinematográfico corresponde a las 24 imágenes por segundo desplegadas en una proyección filmica, traduciendo el movimiento y la continuidad del film. Actúan visualmente pero, inidentificables por sí solas. La visión captura el conjunto de los fotogramas.

abstractas, difíciles de identificar con precisión. Los objetos que fueron colocados sobre el papel emulsionado más la acción de luz sobre ellos configuran los elementos necesarios para realizar un fotograma, pero, a su vez, el elemento energético constituye su consecuencia negativa, puesto que éste cuenta con el principio del depósito, de la sedimentación, de la estratificación de las capas de luz y sólo representa huellas fantasmagóricas de objetos desaparecidos que no subsisten más que de una forma inmaterial de efectos de texturas, de degradados, de transparencias, de deformaciones, entre otros.

Lo fundamental del fotograma es que ejemplifica la idea de que la imagen obtenida no es a priori mimética, no está hecha necesariamente a imagen o semejanza del objeto del cual constituye la huella, sino que aparece explícitamente como una verdadera huella luminosa por contacto, por tanto tiene la peculiaridad de ser el género fotográfico que refleja la definición mínima de la fotografía. La misma consideración tiene Rosalind Krauss en *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (1990), con respecto al fotograma, quien estima a este género como la ontología de la fotografía, pues hace explícito o lleva al límite lo que es verdadero en toda fotografía: la huella.

Por otra parte, se encuentran las consecuencias positivas que remiten a tres principios: *singularidad*, *atestiguamiento* y *designación* que se fundamentan a partir de la configuración de un espacio y tiempo. En primer lugar, el principio de singularidad se refiere a la marca indicial como única en espacio y tiempo, es un objeto real que ha estado ahí en un momento específico y que no remite sino a un solo referente, el suyo, el mismo que la ha causado. Esta unicidad es reconocida tanto por Peirce como por Roland Barthes, semiólogo y base fundamental para Dubois en la elaboración del *Acto Fotográfico*. En términos de Peirce, se reconoce esta singularidad en el índice, ya que estos remiten a individuos o a unidades singulares o colecciones unitarias o a continuos singulares. Desde otra perspectiva, Barthes enfatiza en la unicidad existencial, ya que la fotografía repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente, es decir, la naturaleza o *el referente* de la fotografía; en otras palabras, es el vuelco a la filosofía heraclitiana, donde cada cosa u objeto es único.

Sin caer en abstracciones y para ejemplificar el principio de singularidad, Dubois señala que la unicidad recae sobre la relación de cada uno de los signos con el objeto

denotado. No obstante, esto trae sin duda confusiones al constatar que, por lo menos hace medio siglo atrás, Walter Benjamin en *La Obra de arte en la época de su Reproducibilidad Técnica* (1936) enfatizaba en señalar que todo, al menos en fotografía, es considerado como serial y multiplicable. Dubois clarifica esa observación aludiendo que esa reproductibilidad sólo opera entre signos, es decir, una foto es reproducible, no así su negativo, que es la foto propiamente tal y siempre único: sólo puede haber uno de un mismo objeto en un momento dado.

Hasta el momento se va comprendiendo que el negativo es la matriz, la apuesta teórica del index fotográfico, ya sea en el caso del fotograma como negativo, o de la película a priori de la imagen. En ambos caso se postula la distancia espacio-temporal entre el objeto y su signo.

El segundo principio parte de la aceptación del primero. Si la imagen fotográfica es una huella física de un referente único, eso quiere decir que, al estar frente a una fotografía, ésta no puede sino remitir a la existencia del objeto del cual procede. La fotografía atestigua, certifica, ratifica y autentifica la existencia de lo que se ve. En calidad de index, la fotografía es, por naturaleza, un testimonio irrefutable de la existencia de ciertas realidades. Tal vez no exista enunciado más preciso en fotografía como el que se refirió Roland Barthes en *El Mensaje Fotográfico* (1961) para ratificar el testimonio espacio-temporal de certificación de la fotografía, la mejor prueba de existencia: *eso ha sido*. El último principio relacionado con el anterior, es el de designación. La huella indicial, además de atestiguar, designa, señala o muestra con el dedo. El índice nos obliga por un impulso ciego a dirigir nuestra mirada y nuestra atención sobre su referente y sólo sobre él. Nuevamente este principio encontrará una analogía en las características que le dio Barthes a la fotografía en *La Cámara Lúcida* (1980), esto es el punctum, cuyo único sentido es indicar, subrayar, mostrar su relación singular con una situación referencial determinada. Su sentido proviene de una fuerza de irradiación o una pulsión que trabaja subterráneamente la fotografía, pues consiste en un poder metonímico que se expande sólo al indicar o designar, y nada tiene que ver con el reconocimiento de cualidades o de significados.

Los principios de conexión física, singularidad, atestiguamiento y designación conforman un complejo conceptual, que no es más que la organización de las ideas de

Peirce y de Barthes para fundamentar el index fotográfico a partir de una base ordenada y coherente.

La apuesta de Dubois, a través de estos principios, es pensar la fotografía inseparable de su situación referencial, dentro del mismo acto que la hace ser, una especie de imagen-acto absoluta. De esta manera, la fotografía afirma su naturaleza esencialmente pragmática, distinguiéndose de todos los demás medios de comunicación, al configurar una dimensión previa a la constitución de toda semántica o significación.

La pragmática de la fotografía constituye el fundamento del index fotográfico a través de sus consecuencias teóricas generales. Estos principios logran dar la plataforma para desarrollar una serie de distinciones particulares de la fotografía.

Lo particular de la huella fotográfica

La fotografía, en función del índice, pertenece a un tipo o clase de huella donde también se encuentra el paso sobre la arena, la cicatriz, la marca, el depósito entre otros. Cada uno de estos índices se diferencian y actúan de acuerdo a determinadas causas; por tanto, la huella fotográfica no es totalmente semejante a éstos.

Al igual que el obstáculo mimético del cual Dubois desea desapegarse, puede existir la posibilidad de pensar la fotografía como un bloqueo referencial, como si sólo pudiera descansar en su referencia y no tuviese más que decir sino constatar esa posibilidad insuperable. Por eso Dubois plantea nuevas distinciones para que la referencia no llegue a “ser después de la mimesis el nuevo obstáculo epistemológico de la teoría fotográfica.”⁴

La primera distinción tiene que ver con el sentido y la existencia o significado y referencia (en términos de Saussure, semiólogo estructuralista). Cuando observamos una fotografía particular, como el retrato de una persona, distinguimos aspectos de ese personaje. Puede ser un hombre o una mujer con una vestimenta especial en un ambiente específico; sin embargo, nada más podemos abarcar de esa fotografía, ya que ella solamente quiere decir que ese hombre o esa mujer efectivamente han estado allí, un día, en

⁴ Dubois, Philippe, Pág. 79

esa posición. Eso es lo que la foto denotativamente nos dice; en ese sentido, no explica, no interpreta, no comenta, es esencialmente enigmática.

Si el index fotográfico implica en algún punto una fuerza o un poder como el *punctum*, éste opera sólo en el orden de la existencia y en ningún caso en el orden del sentido. La fuerza pragmática de la ontología indicial, señala Dubois, no se duplica con una interpretación, una lectura o una hermenéutica.

La segunda distinción, el principio que fundamenta el status de la fotografía como huella, su génesis automática, es tan sólo un simple momento donde aquella existencia real vendría a marcarse sobre la placa sensible. Existe un antes y un después de ese momento de inscripción natural, hay gestos y procesos en ambas partes, totalmente culturales que dependen de opciones y decisiones humanas, tanto individuales como sociales. En el momento previo a la toma, el fotógrafo debe evaluar y seleccionar una serie de determinaciones que van desde: qué es lo que va a fotografiar hasta el disparo en el momento decisivo. Posterior a la toma comienza el trabajo en laboratorio como el revelado, positivado, decisión y elección de papel, formato, grano, operaciones químicas, trucos, etc. De este modo, el principio de la huella natural o esta génesis automática, no funciona en toda su pureza, más que entre ese antes y ese después, entre esas dos series de códigos o de fracción de segundos en que opera la transferencia luminosa. Únicamente, en ese tiempo de mínima duración, la foto es puro acto-huella, donde tiene una relación de proximidad física con su referente; sólo entonces, durante ese relámpago instantáneo, puede decirse que la foto es un *mensaje sin código*: es en ese instante autónomo, “entre la luz que emana del objeto y la huella que deja sobre la película, donde el ser humano no interviene y no puede intervenir so pena de modificar el carácter fundamental de la fotografía.”⁵

Esta génesis automática de la fotografía configura el mensaje sin código, mensaje propuesto ya por Barthes en *El Mensaje Fotográfico* y clarificado por Dubois, puesto que esta afirmación presenta una paradoja que será desarrolla más adelante. Por ahora podemos señalar que la foto, al considerarse sin código, se refiere a una dimensión denotativa, relacionada directamente con su analogon en su principio constitutivo. Pero cuando se restituye este mensaje a su proceso de producción y recepción, la fotografía se reactiva e inscribe en y por los códigos de connotación.

⁵ Op. Cit. Pág. 82

La tercera distinción corresponde a la necesidad de una *distancia* en el núcleo mismo del dispositivo que opera nuevamente en el tiempo y el espacio. Si en la fotografía hay una contigüidad referencial o una proximidad entre la existencia y el referente, éste sucede a partir de una distancia que no es más que una separación o corte. Espacialmente, la foto está separada de lo que ella representa. Y esta separación o distanciamiento es absolutamente constitutivo, ya que por una parte corresponde a datos técnicos, como por ejemplo, la profundidad de campo, la cual permite la posición de un espacio determinado que delimita una distancia y la posibilidad de toda clase de juegos bien diferenciados en la constitución de la imagen. La eficacia de la fotografía reside en el movimiento de desplazar un espacio físico cercano a un espacio lejano o viceversa.

Sin embargo, el fotograma demuestra la relación mínima de distancia, ya que el objeto real está espacialmente más cerca de su representación, lo cual determina literalmente su posición sobre el papel sensible. Incluso en esa proximidad extrema, nunca el signo es la cosa, nunca es identificación, pues el signo se configura a una distancia del objeto o cosa. Desde otra perspectiva, siempre existe una distancia temporal que hace de la fotografía una representación siempre retrasada; se descarta toda posibilidad de simultaneidad entre el objeto y su imagen, aun si es una fotografía instantánea, ya que corresponde al procedimiento del revelado develar aquella distancia, desde una imagen latente, esto es, una imagen invisible formada en la emulsión tras la exposición, a la imagen revelada y luego fijada. Por otra parte, y siguiendo la concepción barthesiana del tiempo fotográfico, existe la noción continua e interrumpida del tiempo, y, por tanto, de la desaparición de lo fotografiado. El objeto, su posición en el espacio y tiempo, desaparece en el instante mismo que captura la fotografía su forma, de modo que, cuando aparece la imagen revelada, el referente ya ha dejado de existir y sólo será un recuerdo.

Es en el principio de distancia espacio-temporal donde ingresa la duda de algunas certezas, ya que a partir del corte temporal aparece una suerte de asombro, o un estado de fascinación o angustia. Por una parte la foto fue justamente lo que se decidió para capturar, o todo lo contrario, no calza con la idea o con el encuadre de lo deseado. Dubois ejemplifica esta sensación frente a la fotografía con la experiencia anecdótica de la fotógrafa Diane Arbus quien señala que jamás ha tomado la foto que tenía intención de

tomar, siempre son mejores o peores, por lo que existe una suerte de sorpresa frente al resultado de la toma fotográfica.

Al verificar que existe una separación de espacio-tiempo, no deja de ratificar que la fotografía, en función del signo indicial, se encuentra ligada físicamente al objeto que representa y emana. Aunque aparezca una ilusión de una identificación con lo real, la fotografía opone la necesidad de una escisión. Benjamin, para Dubois, percibe claramente este aspecto, en el sentido de que en el *aura* descansa una definición que demuestra con bastante exactitud el doble principio que constituye todo el juego del acto fotográfico: el principio de distancia y proximidad. El *aura* es para Benjamin justamente una trama singular de espacio y tiempo: *la única aparición de algo lejano, por próximo que esté*.

Técnica y Estética

Además de estos principios existen cuatro características que completan y precisan la categoría del index fotográfico: *la separación, lo plano, lo luminoso y discontinuo*.

La separación está en estrecha relación con lo anteriormente aludido, con el criterio de distancia espacio-temporal desde el objeto real hasta su representación. Dubois diferencia la calidad de index de la fotografía del ready-made. Mientras en el primero el referente no es el mismo que en su representación, producto de esa distancia de espacio y tiempo; en el segundo no sucede un traslado o un desplazamiento físico, sino más bien uno mental, puesto que es siempre el mismo referente, lo que cambia es el contexto donde se inscribe, de allí las pistas para su reconocimiento. Por otra parte, este principio de distancia permite demarcar la diferencia entre dos tipos de signos indiciales, como la foto y la ruina. Si se considera la fotografía como una ruina de lo real, sólo lo es en el orden temporal, en tanto la ruina como vestigio, es la huella física y material de una existencia específica, cuyo valor no corresponde a una representación separada -espacial y objetualmente- de su referente; ella es parte de él, pero en otro estado donde hace evidencia de la marca de los años.

La segunda característica es *lo plano* y liso. La fotografía dispone en general de un soporte liso, regular, rígido y uniforme, sobre el cual se distribuyen en un plano volúmenes situados a cierta distancia. La característica de lo plano y liso procede del principio de

separación, ya expuesto, lo que ratifica, además, el cambio espacial y físico de la fotografía. A través de la profundidad de campo se construye el espacio de la representación, en función de la distancia que separa el punto más próximo y más lejano de la cámara y que aparecen nítidos en una posición dada por el enfoque, lo que también arraiga un encuadre y un límite de la escena. En otras palabras, hay en la imagen-foto algo como un principio de aplastamiento de los volúmenes, ligados a las leyes de proyección luminosa sobre una superficie plana que se encuentra estratificado, matizado en el plano por el juego de los lentes ópticos. El dispositivo óptico de la cámara es monocular, eso significa una gran diferencia respecto de la mirada humana cuya visión es binocular o estereoscópica. Bajo la condición del programa de la cámara fotográfica la visión se reduce a una mirada única, donde el campo de apertura de nuestra observación natural se ve limitada a un ojo cíclope. Además, y esto es lo que liga lo plano con lo luminoso, la posición de las fuentes luminosas en la profundidad de campo sólo es posible con el requisito de la disposición de la emulsión sensible, sobre un soporte rígido y de forma regular. De igual forma, debe mantenerse la escala de la toma y la homogeneidad de la perspectiva creada por los lentes. Todo esto se resume en el concepto propuesto por Henri Van Lier de Isomorfismo, propiedad revolucionaria de la fotografía para Dubois, contraria a las características vinculadas a la pintura, cuya propiedad es eminentemente polimórfica; esto es, cada rasgo del cuadro se establece a través de una elección del pintor y puede en todo momento corregir lo ya inscrito, reorientar sus líneas de composición, añadir un toque de color, hacer variar en cada pincelada, según su imaginación, una escala o una perspectiva. Mientras la pintura se rige por el principio de variación discontinua, la fotografía sólo conoce la variación continua. Y he ahí la gran diferencia para Dubois: en la foto todo se da de una sola vez. El acto del fotógrafo es global y único, sólo puede hacer una elección, determinando la imagen en su totalidad, sin interrupción.

La tercera y cuarta características están también vinculadas, se trata de la insistencia en el hecho de que la huella es *luminosa* y su estructura (trama) es *discontinua*. La diferencia con respecto a las otras huellas es que la materia misma de la fotografía es la luz. La luz es un conjunto de ondas electromagnéticas dotadas de propiedades particulares,

esencialmente del orden de la continuidad y de la regularidad. Se caracteriza por ser una forma energética calculable, su velocidad en el vacío es constante y su dirección lineal.⁶

A partir del momento en que esas ondas luminosas homogéneas, emitidas o reflejadas, atraviesan los lentes del objetivo llegan a impresionar uniformemente de una sola vez e inmediatamente toda la superficie sensible de la película; a pesar de lo plano e isomorfo del soporte y de la configuración ondulatoria regular y continua de la materia luminosa, van a introducirse irreductiblemente discontinuidades y granulidades, efectos aleatorios, locales y puntuales, determinados por la estructura misma de la emulsión, que se reflejarán por estrato en cada etapa del proceso fotográfico. Si bien la estructura luminosa de la fotografía se compone de forma discontinua e interrumpida en el proceso fotográfico, podemos considerar que el principio de variación continua sucede en la fotografía propiamente tal, pues allí no existe interrupción, es catalogada como isomorfa.

La materia misma del soporte o de la imagen es la granulidad o los cristales de halogenuro, unidad última y mínima de la fotografía, ya que es la sustancia en y por la cual la representación se revelará y fijará. Aunque esta unidad sea esencial para la fotografía, no tiene en sí misma ninguna relación formal con la imagen, con la representación analógica de los objetos, con las figuras, la escena, el espectáculo que finalmente reconocerá el observador en la foto.

Para pasar de una continuidad a otra ha sido necesario transitar por una discontinuidad fundamental y constitutiva, fraccionar las masas luminosas en una mirada aleatoria de puntos y luego, a partir del análisis puntual, obligadamente, se recompone una síntesis, una unidad global y analógica. Para leer una imagen y reconocer un espectáculo, señala Dubois, hay que estar a la distancia conveniente: suficientemente lejos para que los granos se borren en provecho de las superficies significantes.

La última observación acerca de la estructura discontinua de la huella fotográfica se refiere a evitar confundir el fraccionamiento de la imagen-foto con otros tipos de fragmentación icónica o con otros tipos de estructuras discontinuas propias de algunos signos mediáticos. La trama electrónica que define una imagen es un esquema compuesto según las normas actuales por 625 líneas horizontales y cada línea está constituida por 500

⁶ Podríamos decir que la luz son radiaciones visibles o invisibles emitidas por cuerpos incandescentes o luminiscentes. En la definición (resumida) de Dubois se han incorporado algunas de las teorías acerca de la naturaleza de luz. Esta ha sido considerada como corpuscular, ondulatoria, electromagnética o cuántica.

puntos. Si la imagen de televisión y cinematográfica existe en el tiempo, la fotografía existe en el espacio y tiempo, puesto que los cristales de halogenuro sobre una superficie emulsionada reaccionan al mismo tiempo a las informaciones luminosas que llegan. La gran diferencia entre la foto y el video es que la discontinuidad fotoquímica opera en la simultaneidad, mientras que la discontinuidad electrónica opera en la sucesividad.

La proposición discursiva de Dubois, nos transporta a retroceder en el tiempo mismo de la constitución fotográfica. La determinación de este vuelco da pie para comenzar a desarrollar la complejidad que ofrece esta nueva mirada moderna. El punto de partida es la elaboración o el principio de la imagen-acto, anticipándose a la imagen fotográfica, lo cual constituye la plataforma de *Lo Fotográfico*.

Si bien el desarrollo sobre el dispositivo teórico de Dubois, el index fotográfico, estipulado (en primer lugar) como una categoría de pensamiento, presenta propiedades que buscan plasmar las verdaderas características y los esenciales principios de la fotografía, éstos no hacen sino establecer un esquema taxativo de la comprensión de la fotografía. Y como esquema, basado en principios, categorías y características transfieren *el pensar a un saber*. Como saber, el *Acto Fotográfico* de Dubois comprende una teoría o un discurso acerca de la fotografía y, principalmente porque el autor organiza diversos textos disociados temporalmente. Su libro advierte una nueva mirada para desglosar la ardua trama de la fotografía.

A lo largo del texto existe un desapego anticipado por la relación de la fotografía con la estética, la semiótica y la historia; no obstante en el transcurso del primer capítulo del *Acto Fotográfico*, aborda la fotografía según la tradición histórica de una determinada época, esto es, la recepción crítica-estética de la fotografía en la sociedad.

La semiótica (de Peirce), por su parte, estará vinculada de acuerdo a las diferentes concepciones (históricas) de aquel recorrido fotográfico, lo cual se evidenciará a lo largo de la segunda parte de este capítulo. De esta manera, los argumentos y fundamentos, la plataforma sólida de Dubois comienza a diluirse. El recorrido aparentemente histórico organizado por el autor arraiga una ambivalencia y controversia que no es más que el inicio de la posible vía por descomponer su apresada teoría.

2. La concepción de la fotografía

El emplazamiento de la fotografía como acto-fotográfico, propuesto por Dubois, adquiere una dinámica mayor en cuanto a su hipótesis, al presentar, además, la división temporal que realiza para explicar las diversas formas en que ha sido abordada la recepción y, por tanto, la conducción teórica a lo largo del tiempo de la imagen fotográfica. Esta división cumple el objetivo de incrementar la función del signo indicial como categoría imperante en la fotografía, estableciendo el conducto por el cual la fotografía ha transitado al momento de concebirla. Así por ejemplo, encontramos la concepción icónica y simbólica de la fotografía, momentos que se distinguen de la fotografía como huella luminosa o index. La inscripción de estos tres tiempos resume, en gran parte, la problemática de concebir la imagen fotográfica, ya que reúne la tríada de signos clasificados por Peirce, los cuales, a su vez, se han manifestado en diversos autores a lo largo de la historia. Dubois ordena, organiza y clasifica a aquellos autores que tengan ideas semejantes o análogas al concebir la fotografía en función de cada signo, por tanto, se anticipa la carencia temporal histórica que podría contener esta división, por más que la intención del autor sea otra. En otras palabras, son autores que proceden desde los comienzos de la fotografía hasta los años '80, abordados a partir de la similitud de referencias o concepciones acerca de la fotografía. En definitiva, es la agrupación de contenidos e ideas afines, más que su inscripción temporal. De esta manera, la división que efectúa Dubois podría intuirse, en un primer momento, como sincrónica, sólo que, analizando cada tiempo y cada autor en su contexto, se verifica su carácter diacrónico.

Dubois propone en su primer capítulo del *Acto Fotográfico* realizar un *recorrido histórico* de las distintas posiciones sostenidas por críticos y teóricos de la fotografía a lo largo de la historia, lo cual permite comprender el desplazamiento que desea efectuar con respecto a la fotografía, desde su imagen como producto a su producción. Esta retrospectiva comienza con el discurso de la mimesis o la consideración de la fotografía como espejo de lo real. Este primer discurso propuesto por el autor es, a su vez, uno de los más originarios

y expresivos desde que comenzó a utilizarse la fotografía como medio en la sociedad a fines del siglo XIX.

Las actividades desempeñadas por los primeros fotógrafos evidencian el carácter científico y documental de la época. Niepce descubrió la fotografía (1826-1827) buscando un medio para copiar grabados; Fox Talbot realiza fotografías de plantas y flores para los botánicos desde 1839, año en que nace oficialmente la fotografía; Nadar explorará el espacio con su globo, y en 1840 con la ayuda del telescopio, comienzan a obtenerse daguerrotipos de los astros. Y luego, con la invención del estereoscopio, en 1859, la imagen no sólo demuestra acontecimientos científicos o hechos importantes, sino que además advierte la proyección de la mirada ante la profundidad de la imagen.

Sin embargo, el mismo Niepce utilizó el daguerrotipo en temas que hasta el momento habían sido efectuados por la pintura, como el retrato y el paisaje. Ambas temáticas respondían a las posibilidades técnicas de la época, como la exposición prolongada de la cámara oscura. Con el pasar del tiempo, la fotografía llegó a ocupar un dominio en el arte, así como los artistas de la época comenzaron a utilizar las bondades de este medio. Surgió, entonces, un nuevo mestizaje estético.

Como primera reflexión inscrita en este tiempo, podemos hacer hincapié en la expectación, el desagrado o la felicidad que significó la fotografía tanto para quienes la utilizaron como para aquellos simples espectadores. En este sentido, un espectador crítico como Charles Baudelaire, en 1859, ya anunciaba la desaparición del genio artístico francés ante la aparición de su mortal enemiga: la fotografía. A partir de la producción fotográfica emerge la fisura entre obra de arte, aludiendo principalmente a la pintura, y la técnica, referida a la fotografía. Todo parte del procedimiento mecánico que permite aparecer de forma automática, objetiva y natural la realidad, proceder que altera indudablemente a Baudelaire, ya que el “producto fotográfico” concede el acceso no sólo para introducirse en un campo científico o documental, sino también en uno artístico y, por tanto, ingresa como un medio que no sólo alteraría a Baudelaire, sino, por sobre todo, a aquello que se concibió como obra de arte.

Un punto crucial es la independencia del fotógrafo de la cámara (oscura), tomando a éste como un ayudante de la máquina, donde la manipulación táctil y humana del artista es transgredida por un artefacto. El artista romántico concibe el arte como algo imaginario,

que escapa de lo real, donde evoca el alma y la sensibilidad del artista para dar cuenta de lo real, ya sea explícitamente como el Romanticismo Francés o existencialmente como el Romanticismo Alemán. En ambos se manifiesta la búsqueda por una creación subjetiva, autónoma en su lenguaje y actualizada. De esta manera, la fotografía rechazada como categoría artística, sólo podía ser la memoria documental de lo real, el medio capaz de mostrar lo concreto y no elevar su discurso a fronteras donde se encontraba lo artístico.

“Si salva del olvido las ruinas correspondientes, los libros, las estampas y los manuscritos que devora el tiempo, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria; entonces se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite avanzar sobre el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que sólo vale porque el hombre añade allí su alma ¡ay de nosotros!”⁷

Es importante para Baudelaire el valor del alma en una obra de arte, pues a través de ella se plasma su pertenencia en el campo artístico. Y en ese sentido, la manipulación de la fotografía en su carácter mecánico, carente de alma, conformaría aquella trasgresión que está ocurriendo con el arte en aquel momento, pues la utilización de la fotografía estaría participando no tan sólo en el ámbito científico, sino también en el artístico. Tal como lo señala Hippolyte Taine, quien, además de admitir las propiedades positivas de este medio, también delimita su inscripción en el campo artístico: la fotografía no puede, independiente de su utilización y ayuda con la pintura, compararse con ella.

“...la fotografía es el arte que, sobre una superficie plana, con líneas y tonos, imita con perfección y ninguna posibilidad de error la forma del objeto que debe reproducir. Sin duda alguna la fotografía es un instrumento útil para el arte pictórico. Es utilizada con frecuencia con gusto por personas cultas e inteligentes, pero, a fin de cuentas, por nada del mundo pretende compararse con la pintura.”⁸

La distinción que realiza Taine saca a relucir las propiedades de la fotografía, aquello que tanto molesta a Baudelaire, su carácter imitativo y perfecto, características que han estado presentes a lo largo de la historia del arte. Los griegos intentaron imitar perfectamente la naturaleza, ya sea a través de sus construcciones arquitectónicas o las

⁷ Baudelaire, Charles, 1996, pág. 233.

⁸ Taine, Hippolyte, en el Acto Fotográfico, Pág. 23-24

formas volumétricas de la escultura. Y luego la pintura de los romanos aportó nuevos estilos para copiar aquella naturaleza. Si desde los *clásicos* existió el esmero de los artistas por imitar aquello que era irreproducible, la fotografía quiebra con aquella tradición y reproduce fidedignamente los objetos.

El efecto que produce la introducción de la fotografía en el ámbito artístico es diverso. Por una parte, el cuestionamiento teórico acerca de lo que está ocurriendo, tal como lo expresa Baudelaire y Taine; y por otro, el efecto inmediato en los propios artistas, principalmente aquellos que se dedicaban a retratar a personajes importantes de la sociedad europea. Es Benjamin quien se da cuenta de este acontecimiento, el cual permitió a la pintura desligarse de las funciones utilitarias y sociales comprometidas hasta esa época, lo cual produjo que aquella moda cultural elitista fuera propagada a las clases sociales medias, gracias a la popularidad que cobró la fotografía. El retrato evidencia el estigma que desarrollará la fotografía a fines del siglo XIX. La facultad para mirar y mirarse a través de una fotografía, era de alguna manera reconocer una identidad y, por tanto, la pertenencia a una clase social burguesa. En ese reconocimiento e identificación con la sociedad, la pintura podía liberarse del complejo de semejanza e ilusión, ya que la fotografía lograba de una manera más perfecta abordar aquellos temas.

Dubois, además de presentar a Benjamin para argumentar y esclarecer aquellos sucesos inmediatos de la fotografía, también cita a Picasso en una conversación con Brassai en 1939, donde Picasso expone la liberación que debería tomar la pintura al verificar la verosimilitud que ha logrado la fotografía y se pregunta: ¿Por qué el artista habría de seguir tratando temas que pueden ser logrados con tanta precisión por el objetivo de una máquina fotográfica? ¿Sería absurdo, verdad? La fotografía ha llegado, para él, a tiempo para abrir un espacio hasta ese momento todavía ocupado por la pintura. La pintura podría ahora más que nunca desprenderse de todo aquello que la aferra a lo concreto, a la anécdota, a la literatura y al vínculo con un tema determinado, asumiendo su constitución esencial: la creación imaginaria desprendida de toda contingencia empírica.

Siguiendo a Dubois, André Bazin en la *Ontología de la imagen fotográfica* (1945), prolonga ese discurso liberador de la pintura aludiendo justamente el artista que configura para su época, el mito del pintor moderno, como lo es Picasso. Es éste, para Bazin, quien se ha liberado y abandonado esa obsesión por lo que reproduce la fotografía para dejársela al

pueblo, pues son ellos los que se han identificado con esa ilusión que no sólo se presenta en la fotografía sino también en la pintura.

Tanto las ideas de Bazin como las de Picasso refuerzan aquella concepción de la fotografía por promover la delimitación de una escena artística. Si bien la fotografía es una ayuda para la pintura, su función queda reducida a un carácter documental, concreto, trivial, real y social; la investigación formal, lo imaginario, el arte, para la pintura.

El trasfondo son los opuestos. Por una parte, el gesto físico del artista al pintar, que además significa un pensamiento, una organización y administración del espacio (bidimensional) que se desea pintar, una actividad cien por ciento humana; por otra, la participación del proceder mecánico, la cámara fotográfica, la película, el papel fotográfico, todos instrumentos y materiales provenientes de una industria: una actividad que comparte la acción humana con la técnica. En ese sentido, la pintura es una presencia humana, una interpretación, una imagen subjetiva donde se expresa la sensibilidad del artista, mientras que la fotografía sería el producto objetivo de la neutralidad de un aparato, que operaría -como señala Dubois- en la ausencia del sujeto. Al menos en la doxa o el saber trivial de la fotografía, sólo puede transmitir con precisión y exactitud el espectáculo de la naturaleza y, por ende, carece de una interpretación: es una máquina.

Bajo esta concepción, el fundamento del primer tiempo se basa en la recepción y los efectos inmediatos que provocó la fotografía a fines del siglo XIX. Lo que rescata Dubois de manera sintética en este primer recorrido es el rechazo y el elogio: el diálogo que tuvo eventualmente la pintura con la fotografía en sus primeros pasos.

Este primer discurso fotográfico basado en la mimesis, adquiere una forma perfecta y fiel del objeto reproducido, en tanto aparece como un doble plasmado en un formato bidimensional que se configura como un espejo. Esta idea de semejanza es propia del signo icónico propuesto por Peirce en su clasificación de signos, a la cual se remite Dubois. Si la fotografía traduce la naturaleza o lo real de los objetos y las cosas en un soporte bidimensional, se configura la relación de semejanza temporal entre lo representado (el referente) y su representación (el objeto). De esta manera, las relaciones que realiza Dubois entre las primeras manifestaciones de la fotografía aluden a ese carácter icónico propuesto por Peirce.

El siguiente tiempo se compone principalmente de la desconstrucción del anterior: la fotografía como transformación de lo real o el discurso del código. Si el discurso del siglo XIX sobre la imagen, a grandes rasgos, es el de semejanza, el siglo XX insiste en la transformación de lo real por la fotografía.

La cámara fotográfica, aparato mecánico e industrial, cuenta con una serie de códigos técnicos que permiten tomar una fotografía. Su estructura y organización mecánica, además de todo el equipo y accesorios que pueda contar, establece una paradoja respecto a la concepción del primer tiempo. Desde el encuadre de *la toma* por medio de una cámara, el ojo (del ser humano) orientado hacia el lente encuentra el objeto al que desea fotografiar; desde ese acto, hasta el disparo del obturador, puede suceder una sucesión de acontecimientos simultáneos que restringen lo real en todas sus dimensiones. La sutileza de matices que encontramos en la naturaleza como la luz, la variedad de colores y otros determinantes específicos que están presentes en la misma cámara, configuran algunas de las características del proceso fotográfico que diferencian la percepción de la realidad y la realidad que se observa en las fotografías.

Para fundamentar este recorrido teórico, Dubois expone, en primer lugar, los textos de la teoría de la imagen que se inspiran en la psicología de la percepción, especialmente las diferencias que la imagen presenta respecto de lo real, elaborados por Rudolf Arnheim en el *Cine como Arte* publicado en 1957. En él, Arnheim señala la determinación de la imagen a través de un ángulo de visión elegido por su distancia respecto del objeto y por el encuadre (en este sentido, la fotografía es puramente visual, aislando los demás sentidos⁹); a continuación, y como parte del proceso constitutivo de la imagen, ofrece una imagen bidimensional, reduciendo, por una parte, la tridimensionalidad del objeto y, por otra, sus variaciones cromáticas a un contraste entre blanco y negro.

La observación que realiza Arnheim acerca de la fotografía se basa en una conducción técnica y de sus efectos perceptivos, lo que significa, para Dubois, una actitud negativa y reaccionaria frente al discurso de la mimesis, todavía dominante en la época.

⁹ Es pertinente señalar que el estudio de Arnheim se basa en el Cine, por tanto, cuando se refiere a los sentidos, excluye las sensaciones olfativa, táctil y gustativa, dejando la visual y auditiva.

Desde otra perspectiva existen textos donde sobresale el hecho de que la cámara oscura no es neutra ni inocente, sino que la concepción del espacio implica una convencionalidad guiada por los principios de la perspectiva renacentista. Hubert Damisch en: *Cinco Notas para una Fenomenología para la imagen Fotográfica*, en 1963, señalaba que el aspecto objetivo de una imagen, explica general y aparentemente que la representación fotográfica parezca natural. Sin embargo es tan sólo una justificación meramente inmediata, ya que prestando mayor atención a la producción de la imagen se verifica su carácter arbitrario, altamente elaborado. Para Damisch, la fotografía no tiene una base natural o humana, sino que su principio -ya señalado anteriormente- proviene de una construcción mecánica: la máquina fotográfica. Tanto ésta como la cámara oscura están ligadas a una noción convencional del espacio y de la objetividad según las leyes de la perspectiva. Ajustándose a esta misma idea, Pierre Bourdieu, en 1965, explica la lógica imperante que se le ha asignado a la fotografía para fomentar su carácter realista.

“Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados “realistas” y “objetivos”. Y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un “lenguaje sin código ni sintaxis”, en resumen de un “lenguaje natural”, es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que impuso en Europa desde el Quattrocento”¹⁰

La respuesta de Bourdieu ante el discurso mimético de la fotografía parte de un análisis sociológico, aludiendo a la percepción y representación tradicional de los objetos. En el quattrocento italiano, la concepción de mundo se basaba en una organización matemática y, por tanto, finita. La administración formal del espacio, fundamentalmente, pictórico, se plasmaba con la construcción compositiva de la perspectiva, lo que conducía a una mirada unilateral y monofocal, provocando el efecto de ilusión. La perspectiva constituía un orden, al igual que la geometría, y ambas lograban provocar en un espacio bidimensional, objetos aparentemente tridimensionales. La ilusión restrictiva del *quattrocento* fue encontrando nuevas investigaciones formales a lo largo de la historia del arte, pero siempre se ha mantenido ese principio de verosimilitud.

¹⁰ Bourdieu, Pierre, en el Acto Fotográfico, Pág. 37

Uno de los temas que ha sobrellevado la pintura desde el siglo XIX es su desapego con la realidad. En esa lucha constante de la pintura, la fotografía tendría paz, pues de acuerdo a ella, la fotografía opera tal como es el mundo. Esta lucha es parte, a su vez, de esa interpretación que la pintura tiene sobre el mundo, algo original y único. Mientras que la fotografía subyugada en su mecánica industrial sólo ofrece aquello inmediato del mundo; su inmediatez no es sino la representación de lo real.

Ante el acuerdo generalizado que ha mantenido la fotografía, Bourdieu sostiene que ella es una interpretación de este mundo, ya que fija un aspecto de lo real, y no es más que una transcripción de cualidades del objeto reproducido.

En el plano ideológico, los *Cahiers du Cinéma* en los años 70, criticaban aquella idea de verosimilitud de la fotografía, en tanto que ésta, en especial la periodística, pertenece a un consenso de poder al imprimir una imagen relevante de acontecimiento histórico en detrimento de otras que parecieran ser no oficiales, marginándolas de la realidad de los acontecimientos. Por último, las declaraciones de los usos antropológicos de la foto sostienen que la significación de los mensajes fotográficos está de hecho culturalmente determinada. Al ver una fotografía se reconocen signos de acuerdo al aprendizaje de los códigos de lectura. De esta manera se impone, para todo receptor, saber qué es una fotografía; sin embargo, los seres humanos se comportan de diversas maneras ante una fotografía. Según el contexto y la propia historia de cada individuo se identificarán determinados objetos, dependiendo de su vinculación y apropiación entre su realidad y la imagen.

En suma, los discursos reunidos por Dubois descomponen la idea de mimesis y semejanza, ya que la particularidad de la fotografía se configura de distintos “filtros” que impiden su total transparencia, ya sea a través de la propia construcción mecánica de la cámara fotográfica, como de la codificación cultural de la imagen; en ambos, se constituye la transformación de lo real.

Desde esta perspectiva, la organización del segundo tiempo estaría conformada por las diversas interpretaciones de la fotografía que indican, a su vez, el carácter interpretativo que tendría la fotografía sobre el mundo. La fotografía sería una realidad y no la realidad del mundo. Bajo la categoría de símbolo se adecuaría la organización de este tiempo sobre

la fotografía, fundamentalmente porque este signo remite al objeto en función de códigos culturalmente establecidos. Su reconocimiento sucede ante una ley comprensible en un territorio o contexto determinados que ofrece la posibilidad de entendimiento de un grupo de personas. Es así como la fotografía establece códigos por medio de la programación de la cámara fotográfica.

El tercer tiempo es el discurso del index y la referencia: la fotografía como huella de lo real. Este discurso ha adquirido, para Dubois, una fuerza caracterizada, tanto en Estados Unidos como en Europa, por el particular redescubrimiento de Peirce y sus teorizaciones sobre el index, o apoyándose en los últimos escritos de Barthes. Esta revitalización de las reflexiones puede comprenderse por la evolución de las concepciones explicadas en el recorrido temporal efectuado por Dubois.

Como se presentó anteriormente, Barthes es, sin duda, una pieza esencial para el *Acto Fotográfico*, ya que a través de sus ideas Dubois ha podido organizar los principios del index fotográfico; no por ello, el autor le concede el valor absoluto de sus ideas, sino que se plantean las paradojas de su conocimiento. En el *Mensaje Fotográfico* de Barthes, la imagen fotográfica está atravesada por diversos códigos, pero más allá de esos códigos, la foto está marcada por la inscripción referencial o la pureza de denotación. Es la primera aproximación ante una fotografía, su reacción más inmediata, lo que lleva a Barthes a declararla mensaje sin código.

Desde una concepción a otra en un mismo objeto de estudio, la fotografía es la trampa en la que cae Barthes. Y para Dubois, este engaño, ya no de la mimesis sino del referencialismo, es el peligro que acecha a este tipo de concepción, el de promover a partir de una actitud subjetiva un absoluto. Dubois es consciente de lo peligroso que puede ser subyugarse ante las ideas de Barthes, y por eso decide relativizar el campo y conducir sus proyectos hacia las concepciones semióticas de Peirce, pues, por medio de él, sus consideraciones sobre el index abrirán el camino a un verdadero análisis del estatuto de la imagen fotográfica, tomando en cuenta no el producto icónico sino el proceso de producción del mismo.

La definición mínima de la fotografía, tal como se señaló anteriormente, se vincula a la categoría de signos que tengan en común el hecho de ser realmente afectados por su

objeto. La foto, afectada por la luz, se define en este sentido como huella luminosa. Esto implica que no es necesaria la cámara fotográfica, ni que la imagen obtenida se asemeje al objeto del cual constituye la huella, por tanto se marginan, bajo esta definición, aquellos discursos que han problematizado e interpretado la fotografía en función de la semejanza y la transformación de lo real.

La conformación de cada concepción acerca de la fotografía implica la utilización de un sistema proporcionado por Peirce para clasificar los diversos signos; la distribución de Dubois comienza con el icono, cuya relación temporal a fines del siglo XIX, concibe a la fotografía como una legitimación de *lo natural*. Luego, el símbolo, cuya definición amplia, inscribe los códigos o las reglas determinadas cultural y socialmente en una época. La fotografía, dependiente de la industria, encuentra una codificación en su programa. Por último, el índice establece la esencia de la fotografía. Teóricamente, el index fotográfico extrae, a partir de la huella impregnada en la película, el acto primordial de toda fotografía.

Aquí parten las primeras variantes que encontramos en la teoría de Dubois y que él mismo expone como las diversas concepciones de su objeto de estudio. El camino que ha creado Dubois para reflexionar sobre la fotografía conforma una base interesante y, una posibilidad, entre muchas, para mirarla. Por ello, es ineludible atravesar por las diversas vías que conjugan el *Acto Fotográfico*, puesto que, más allá de toda la deconstrucción ya iniciada, existe una mirada retrospectiva a los estudios del signo en Peirce, lo cual constituye la plataforma para incorporar un signo significativo en la fotografía: el índice.

El capítulo siguiente comienza con las fuentes: conceptos, definiciones, principios y categorías de diferentes autores reordenados por Dubois y, la incorporación de autores externos a su teoría, pero que constituyen puentes para la comprensión (y traslación) de la frontera de la fotografía.

Capítulo II

1. La fotografía en Barthes

*Lo último será una imagen, no una palabra,
Las palabras mueren antes que las imágenes.*

Christa Wolf

Para comprender el planteamiento de Roland Barthes es necesario referirnos sucintamente a las ideas de André Bazin, quien expone en la *Ontología de la imagen Fotográfica* (1945), según Dubois, ideas afines a las de Barthes, principalmente porque ambos insisten en la génesis en detrimento del resultado o la imagen fotográfica.

El recuerdo que proporciona una fotografía la transforma en una pieza valiosa de sentido. Las fotografías familiares se enaltecen a través de un marco particular y/o a través de la ubicación estratégica para que sean vistas tanto por su dueño como por sus invitados. El álbum también identifica a la fotografía como un objeto de veneración. En ese sentido, podríamos admitir que las fotografías en su progresivo distanciamiento temporal funcionan cada vez más como una reliquia. Pero esa categoría de reliquia va más allá de la composición, de las cualidades plásticas, del contenido; lo que cobra valor es su peso irreductible a la referencia, el hecho de que se tratan de verdaderas huellas físicas que han estado allí en un espacio-tiempo determinado, y que tienen relaciones particulares con los que miran las fotos.

Ese valor conferido a la fotografía ya había sido señalado por Bazin:

“...la fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. Un dibujo absolutamente fiel podrá quizás darnos más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella...”¹¹

¹¹ Bazin, André, 1945, Pág.18

Este extracto reafirma la idea que propone Dubois acerca del ímpetu por la referencia en la fotografía. No obstante, el texto de Bazin se compone de las facultades de la pintura y la fotografía, sus encuentros y desencuentros, por lo que, finalmente, la fotografía surge como una verdadera develadora de la esencia de la pintura. Se recurre nuevamente a esa oposición entre el carácter humano, táctil de la pintura y la reproducción mecánica, carente de alma de la fotografía. La objetividad y el realismo en la fotografía, se conformaría a partir de una génesis automática, que se distinguiría de la pintura, liberándola de la obsesión realista y recobrando su autonomía estética. La pintura queda así como una técnica inferior en lo que a semejanza se refiere. Y el encantamiento inconsciente de la imagen fotográfica hace que inevitablemente exista una satisfacción ante el deseo de la semejanza. Ese poder irracional, en la fotografía, adquiere una credibilidad (aparentemente) absoluta, que, para Dubois, nace más por contigüidad que por semejanza.

Revisando las ideas de Bazin se confirma, por una parte, la afinidad con el primer tiempo ya desarrollado: el discurso de la mimesis, donde este autor es citado por Dubois para ejemplificar los resultados de los enfrentamientos teóricos que están ocurriendo a lo largo del tiempo entre la pintura y la fotografía. Sin embargo, el deseo irracional ante una fotografía apuntado por Bazin, Dubois lo asimila con la extensión metonímica del *punctum* en Barthes, que no es sino la fuerza pragmática de la ontología indicial.

Antes de desarrollar el planteamiento de Barthes es preciso delimitar entre el “poder irracional” en Bazin y el “*punctum*” en Barthes. Si para Bazin la fotografía provoca un efecto irracional en el ser humano, es en tanto que su objetividad permite una credibilidad impulsiva e inmediata, ya que procede siempre de la ontología del modelo. De esta manera encontramos dos aspectos en la recepción de la fotografía: la semejanza y la referencia. A partir de estos dos elementos surge la capacidad de designar, capacidad inmediata, instintiva e inconsciente que conmueve al ser humano, trasladándolo a su poder de contingencia, el *punctum*. Este poder trabaja subterráneamente a la fotografía, ya que no ingresa más que a su superficie donde se encuentra su relación originaria con la situación referencial y, siguiendo a Dubois, carece de significados de su representación o de sus cualidades propias, ya sean plásticas o miméticas. ¿Cuál es la explicación de Barthes? Independiente de que la fotografía ofrezca a la vista ciertas cosas, la fotografía es siempre invisible, pues la fotografía no significa nada. La invisibilidad que propone Barthes tiene

sentido al enfatizar que al ver una fotografía, ésta puede mentir sobre el sentido de la cosa, pero jamás mentir sobre su existencia. El debate comienza al sostener que la fotografía no puede sino ser analógica, pero al mismo tiempo esta analogía tiene que ver con su noema: la noción de atestiguamiento. Esta noción se constituye en la frase designada: *eso ha sido*, y desde allí se admite como un certificado de presencia que autentifica la existencia del objeto.

Buscando la esencia de la fotografía en la referencia, se vislumbra el juego paradójico que va a contener el planteamiento de Barthes. Si nos detenemos en el *Mensaje Fotográfico*, nos damos cuenta de que en una primera instancia este discurso se fundamenta a partir de la distinción de la fotografía periodística (en detrimento de la artística), la cual encuentra dos estructuras diferentes y complementarias: la imagen y el texto o la foto y las palabras. La totalidad de la información está sujeta a estas dos estructuras, sólo si ya se agotó el estudio de cada una: las palabras son la constitución del texto, mientras que las líneas, las formas y planos, entre otras estructuras, conforman la fotografía. Una vez observada y leída la información, se puede deducir su complemento, su interacción e interrelación.

La perfección analógica de lo real es la fotografía. Con ello Barthes comprende la distancia espacio-temporal que existe desde el objeto en su contexto natural a su representación, en la imagen fotográfica, por tanto, este analogon perfecto se configura ya como otro y no es necesario entrar a discutir su transformación con respecto a lo real (perspectiva, codificación), pues se entiende que la imagen no es lo real, sino otra realidad. Tanto el dibujo, la pintura, el cine y el teatro, contienen para Barthes un doble mensaje. Un mensaje que es el estilo de la reproducción, por tanto existe una manipulación, un carácter distintivo del propio creador, como fuente emisora, y un mensaje connotado, que es la manera en que la sociedad interpreta y reflexiona acerca de lo creado. Barthes delimita y diferencia estos mensajes sin códigos de la fotografía periodística, ya que si bien comparten esta categoría, ésta presenta una objeción: su analogía mecánica de lo real.

Estos antecedentes explican la problemática al concebir los mensajes de una fotografía periodística. Al ser la fotografía la analogía perfecta de lo real, su mensaje primario, denotativo, llena por completo su ser y no deja lugar para el desarrollo de un mensaje secundario, connotativo.

“El sentimiento de denotación ante una fotografía es tan fuerte que su descripción es literalmente imposible, puesto que describir es adjuntar un mensaje denotado, tomado de un código que es la lengua, y que constituye fatalmente, por mas cuidados que se tomen para ser exactos, una connotación de lo análogo fotográfico.”¹²

He aquí la coexistencia de dos mensajes, uno sin código, exento de lengua, retórica o escritura, y otro, que se estructura e inscribe bajo una codificación.

La paradoja surge al constatar que ese mensaje connotado (o codificado) se desarrolla en la fotografía a partir de un mensaje sin código, ya que en sí misma no recurre a ningún código. Ahora bien, la perfección y la plenitud de su analogía, proporcionan una objetividad que, aunque estreche, en un principio, lazos de pura denotación, corren el riesgo de ser míticos, puesto que de hecho, hay una gran probabilidad de que el mensaje fotográfico sea connotado. Finalmente, a pesar de que coexistan ambos mensajes en la fotografía, se admite el trabajo fotográfico, de un antes y un después que codifica la imagen y altera su resultado.

Dubois, consciente de las consideraciones de Barthes, enfatiza que este mensaje, en su proceso de producción y recepción se inscribiría en los códigos de connotación, esto es, en la formulación de los códigos culturales. De hecho, todo el resto del artículo está consagrado a su análisis.

Comprendiendo a Barthes, se infiere que la fotografía se constituiría como otra realidad, por tanto se adhiere al igual que Bazin, al primer recorrido histórico: la mimesis. Sin embargo, la fotografía periodística al no caer en abstracción, puesto que cumple una labor determinada, certifica y autentifica la existencia de un objeto, transmite su extensión. Y en ese sentido su referencia es fundamental e inevitable para comprender la noticia, el artículo o el reportaje. Bajo este prisma, la importancia de la fotografía no reside tanto en la semejanza o en el parecido, como en la referencia del espacio-tiempo testimonial de un objeto.

La particularidad del texto de Barthes es trasladada por Dubois hacia una universalidad. Desde una disciplina fotográfica configura un principio de lo fotográfico, sin considerar la advertencia de Barthes: una fotografía periodística nunca es artística, y esto

¹² Barthes, Roland, 1961, pág. 10

por la simple razón que, admitiendo el campo artístico, su construcción teórica se derrumba.

La esfera artística, específicamente la pintura, siempre ha mantenido un coqueteo con la fotografía y viceversa. En determinados contextos, diversos artistas transgreden ese efecto análogo mecánico que tiene incorporado la fotografía. Para ello han utilizado distintos materiales provenientes de la pintura, como la brocha. Su gesto, permite dar un estilo, ya que procede de una manipulación humana. No es necesario además un papel para proyectar una imagen, sino que también es posible llevarla a una tela y emulsionarla con los mismos elementos químicos a través de una brocha o pincel (según las medidas). Y luego, no hay decisión más humana, que revelar la imagen a través de aquel gesto junto al líquido químico del revelador.

Las decisiones del fotógrafo dan el resultado de la imagen, ya sea semejante a su referente o no. Las posibilidades son múltiples y diversas, y podríamos adelantar, inagotables al igual que la pintura. Por tanto, ¿la certificación de una presencia será imprescindible o de gran importancia como lo es para la fotografía periodística? A grandes rasgos, no. La pregunta por la autenticación de la imagen fotográfica lleva consigo un gran problema abordado años atrás por Benjamin y que será desarrollado más adelante. Por ahora, la encrucijada más inmediata es el valor de atestiguamiento que Dubois le confiere a lo fotográfico, proveniente del referente. La imagen fotográfica se ha desprendido, por más que luce Baudelaire, de lo concreto, lo trivial y social. Y ha buscado al igual que la pintura, un campo experimental que trascienda de lo meramente mecánico a partir de él.

La determinación con la que Dubois ha clasificado la fotografía bajo conceptos como atestiguamiento, designación, singularidad y conexión física, alude principalmente a ese carácter referencial, que sin duda está presente en toda fotografía. Sin embargo, y es el mismo caso de los fotogramas, existen fotografías donde todos estos conceptos parecieran no estar presentes, sino conscientemente latentes.

La universalidad teórica con que trabaja Dubois establece una categoría conceptual que es el index fotográfico, fraguado desde su comienzo por el estudio que realiza Peirce en la delimitación de los signos. Promovido por las relaciones conceptuales, Dubois encuentra la bisagra entre Barthes y Peirce. Bajo el estatuto análogo mecánico de la

fotografía periodística, la fotografía no engaña respecto de su existencia. Su conexión con el objeto real es evidente, y en esa evidencia se traduce a un signo indicial.

Deconstrucción del instante decisivo

Barthes, tal como lo asegura Dubois mediante su discurso, constituye una referencia indudable para el quehacer fotográfico. Estableció a través de su intuición, sensación y sentimientos, más que un exhaustivo estudio, los cimientos teóricos de la fotografía. *La cámara Lúcida* (1980), produjo la grata acogida de todos aquellos que se identificaban con la fotografía, pues existía un silencio aletargado (desde Benjamin y su *Pequeña Historia de la Fotografía*) en el campo teórico.

Barthes no intentó sino expresar su desapego al conocimiento que podría otorgarle un objeto a través de la escritura. Esto explica la contradicción o paradoja que se encuentra en su texto, por una parte la “punción” o la creación de un concepto como el *punctum*, para sólo plasmar las emociones que le provocaba una fotografía que, por otra parte, nunca fue evidente, sino sólo se mantuvo en cualidades aproximativas para el lector. Las interrogantes frente al contenido que le da forma al texto, desembocan en la pregunta de si la imagen fotográfica, en este caso la de su madre, en del *Jardín de Invierno*, es fundamental para escribir sobre fotografía o si el placer del texto se configura a través de palabras y no de imágenes. Sólo a partir de una deducción, en *La Cámara Lúcida*, el texto constituye a la imagen fotográfica, ya que la imagen, por una parte, tal como lo plantea en el *Mensaje Fotográfico*, no nos puede decir nada, y, por otra, eso puede justificar que nunca se incluyera. La fotografía para Barthes es plana en todos los sentidos de la palabra, se reduce netamente a un orden deíctico.

Siguiendo las ideas del autor, la fotografía, en su representación como analogon perfecto, permite denotar. Y su descripción se efectúa en la medida del reconocimiento de una existencia, adherida a un referente. A partir de él se conjugan los efectos del *eso ha sido*, y como tal, alude a una categoría temporal de pasado. El tiempo, como lo hemos señalado anteriormente, conforma, junto con el espacio, los elementos originarios de los

principios que ha tomado Dubois para desarrollar el *Acto Fotográfico*. De hecho, el mismo acto se basa en la distancia temporal, de corte y separación.

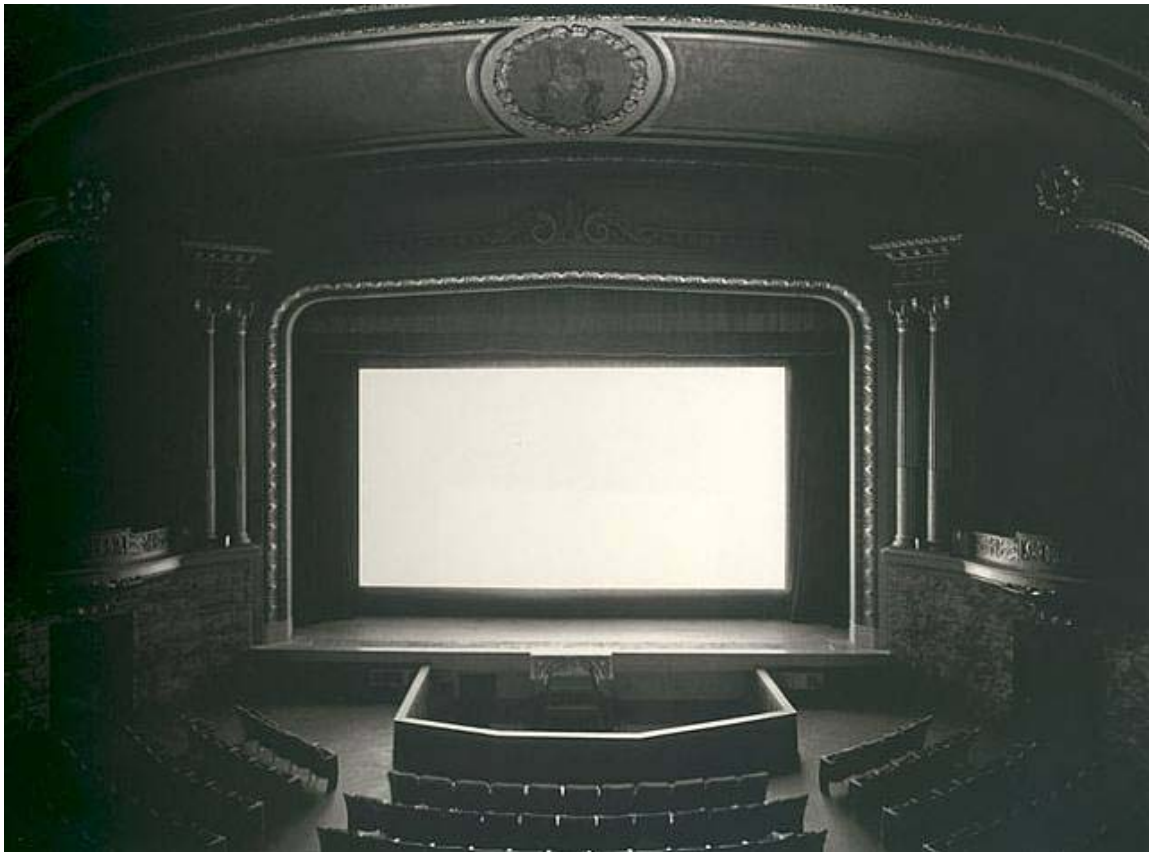
El tiempo fotográfico en Barthes y Dubois se divide en tres: un antes, un instante y un después. El instante decisivo es justamente lo que fragmenta el tiempo; la capacidad de la cámara fotográfica de segmentar en el *continuum* temporal el supuesto fulgor del instante único. “Así, la fotografía constituirá ese arte del tiempo por excelencia que permite ver aquello a lo que la percepción común no tendrá acceso: el instante absoluto, el acontecimiento restituido en la plenitud de su apogeo.”¹³

Sabemos ya que la elaboración de *El mensaje Fotográfico* se constituye a partir de la fotografía periodística, pues ese instante confirma la inmediatez de un acontecimiento, un conflicto, una guerra, o el aspecto trágico de un suceso. De hecho, la tarea de un fotógrafo de reportaje consiste en captar un momento de trascendencia que dé cuenta de algo. No obstante, el motivo de la fotografía de reportaje puede perder su pertinencia cuando se trata de la fotografía plástica o artística. La fotografía artística, específicamente la conceptual, traslada una imagen hacia otro campo, a la reflexión o a la deconstrucción del paradigma del acto fotográfico. El corte temporal, impuesto como principio sustancial de la fotografía, puede, en el arte, transformarse a un tiempo extendido.

Un artista contemporáneo que ilustra magistralmente esta idea es Hiroshi Sugimoto, quien ha realizado una serie de fotografías de teatros reciclados en cines y antiguas salas de proyección. La cámara fotográfica permanece frontalmente a la pantalla, la cual proyecta a su vez, la iluminación del teatro. En la oscuridad y soledad del espacio, Sugimoto, captura las texturas y detalles del ambiente en una exposición prolongadísima que dura lo mismo que la proyección del filme. Los 24 fotogramas por segundo son succionados por el negativo, hasta contener en su memoria toda la película. La imagen cinematográfica da vida a la imagen fotográfica, el efecto de la luz sobre el negativo transmite la huella luminosa, no obstante, ninguna huella ha quedado de su referente, tan sólo es una pantalla blanca irradiando una luz.

La luz, fuente y representación del escenario fotográfico condensa, en definitiva, todos los planos a un vacío, donde toda la memoria ha sido borrada, dejando tan sólo su huella en los espacios aislados de su representación: butacas, telón, techo.

¹³ Baqué, Dominique, 2003. Pág. 127



Hiroshi Sugimoto. *Grand Lake*, Oakland, 1992

De las series que realizó Sugimoto, evidentemente se abre una lectura a nivel de medios de masas, como también del proceder intrínseco de la fotografía como medio estático y absoluto. El tiempo pasa a ser simbólicamente la simultaneidad, la eternidad y la extensión de todos los instantes del tiempo.

La forma de apoderarse del “*momento decisivo*” como dijo el fotógrafo Cartier-Bresson, procede en gran parte del reportaje gráfico, de él ha surgido el paradigma tradicional de la fotografía, la captura testimonial del mundo y a su vez la actitud neutral del fotógrafo, de obediencia estricta a estrechas convenciones de representación. Convenciones que proceden por lo demás, del carácter programático de la cámara fotográfica. La restricción de las imágenes fotográficas se encuentra estrechamente relacionada a la programación o al sistema industrializado de la cámara. La libertad del fotógrafo para escoger, seleccionar aquello que sea apto para ser fotografiado es, en tanto esté inscrito en el programa de la cámara.

Vilém Flusser, en su ensayo *Hacia una Filosofía de la Fotografía* (1990), plantea el enfrentamiento entre el aparato (la cámara) y su uso intencionado en el ser humano (el fotógrafo). El acto fotográfico es para él, la condición de la cámara impuesta por el fotógrafo, es decir, la cámara hace lo que el fotógrafo quiere que haga, pero a su vez, el fotógrafo hace aquello para lo que la cámara está programada. De esta manera, los criterios del fotógrafo al seleccionar sus categorías fotográficas, en este caso, artísticas, están inscritos en el programa de la cámara. El fotógrafo deberá “regular” la cámara para lograr ese objetivo, ya sea hacia una perspectiva estética, epistemológica o sociopolítica. Aquellos criterios, aparentemente al margen del aparato, son parte de las posibilidades contenidas en el programa de la cámara. El fotógrafo deberá vehicular el programa de la cámara para introducir una imagen determinada por su propósito. Sin embargo, el programa de la cámara, manipulado y codificado por la industria, ofrece alternativas que no estimulan la imaginación del fotógrafo, sino tan sólo transfiere sus posibilidades.

La imaginación para Flusser, es el verdadero reto de la fotografía. La imaginación de la cámara excede a la del fotógrafo, pues él es sólo su transcriptor. Por ello: “fotografiar, en el sentido propuesto, es buscar posibilidades no descubiertas dentro del programa de la

cámara; en otras palabras, estar en busca de imágenes aún no vistas, buscar imágenes informativas, improbables.”¹⁴ La tarea de la filosofía fotográfica consiste en revelar la lucha entre el hombre y los aparatos fotográficos. El ser humano puede inyectar, forzar y desviar a los aparatos, para que produzcan algo imposible de prever, algo improbable, proveniente de una intención humana.

Un ejemplo del modelo ideal de *fotografiar* es el que ha desarrollado Michael Wesely en sus diversos trabajos. Wesely, quien fue expositor en la 25ª bienal de Sao Paulo, y, de paso, vino a Santiago con la selección realizada por el curador de la muestra Alfons Hug, en el Museo de Arte Contemporáneo, ha utilizado la imaginación en el programa fotográfico. Las fotografías de Wesely, se caracterizan por el gran formato, pero además, por transgredir las convenciones del uso de la fotografía, logrando extraer imágenes exentas del *analogon* perfecto. El fotógrafo crea sus propias cámaras, con un lente y filtro particular con el objetivo de experimentar la duración y prolongación de la exposición. La cámara, instalada en un lugar determinado por más de dos años, justifica la ausencia de la presencia o la participación activa del fotógrafo; es decir, se establece aquella relación mecánica y neutral con que fue concebida la fotografía en sus inicios, salvo que ahora, *la idea*, tal como lo expresó Marcel Duchamp y los deudores del arte conceptual, es el arte. El producto de esa idea, de esa construcción mental, experimentada por Wesely, es una imagen abstracta a color o en blanco y negro. Nuevamente la exposición prolongada elimina y clausura todo reconocimiento. Lo que ha sido no es nada. El referente, aquel elemento sustancial que procede del corte fotográfico ofrece, justamente como medio de masa y documental, la detención de aquello que no podemos ver en la vida cotidiana. Wesely desdobra la imagen a su opuesto: sin evidencia no hay videncia. El registro mental acumulado, el aprendizaje, es transgredido por una imagen que contiene el registro visual de infinitos instantes ya aprehendidos.

Más allá de las lecturas de ambos fotógrafos, es ejemplificar el interés y desarrollo que ha generado actualmente la fotografía, en su propia disciplina, transformando sus estructuras fundacionales y ejerciendo a partir de su sistema mecánico, el cuestionamiento al entendimiento convencional de la disciplina fotográfica y, a su vez, la reflexión que tanto perturba al arte en el arte.

¹⁴ Flusser, Vilém, 1990, pág. 36



Michael Wesely. *Océano Pacífico en la Jolla*, Estados Unidos. 1999-2000

A diferencia de Sugimoto, Wesely extrema el programa de la cámara; con ello, obtiene una imagen abstracta, reducida a segmentos lineales de colores. La cámara fotográfica sustrae la particularidad de los objetos (principalmente sus formas) y los abrevia en sustancias cromáticas. El color, finalmente es la huella o el registro de tan larga exposición. De pronto, la imagen en sí, su superficie, no basta para acceder a la intención del fotógrafo. Las imágenes de Wesely sujetas al proceder tradicional fotográfico, pueden leerse en una primera instancia como la manipulación a través de *sándwich* de negativos o los efectos digitales integrados a su fotografía original. Y esto, fundamentalmente, porque la referencia se evidencia compleja o porque simplemente no existe.

El referente ausente (su forma) atisba la descomposición de la regla generalizada de la fotografía; no obstante, sigue siendo fotografía. Esta des-estructuración manifiesta una imposibilidad de analogar y relacionar el mundo real con el mundo fotografiado. Al desligarse de lo real, de su esencia analógica, perturba al espectador y lo traslada a un campo reflexivo, antecedido por la duda. Sucumbe ante la incertidumbre, no tanto por lo que vemos, pues es tan solo la variedad de colores lineales, sino por la pregunta ¿cómo lo que veo, es posible conseguir con un acto fotográfico?

El problema de desciframiento del mensaje fotográfico tiene para Flusser una reducción compleja, pero finita. Basta con haber descifrado, a partir de la fotografía, las intenciones codificadoras en el complejo llamado “cámara fotográfica/fotógrafo”. Esto supone la distinción entre las intenciones del fotógrafo y el programa de la cámara. Aun cuando la cámara y el fotógrafo divergen, convergen en una cosa: el resultado fotográfico, la contribución y la lucha. De acuerdo con este criterio, para Flusser “las “mejores” fotografías son aquellas en las que el fotógrafo ha sojuzgado el programa de la cámara para adaptarlo a sus intenciones, es decir, aquellas fotografías en las que el aparato ha sido sometido a la intención humana.”¹⁵

La manipulación intencionada de la cámara fotográfica para Flusser cobra un juicio de valor positivo, lo cual no hace sino admitir su colorario negativo. La evaluación de la fotografía como “mejor”, “buena”, “peor” o “mala” puede resultar caprichosa y reducida al

¹⁵ Op.Cit. Pág. 43

mismo estigma conferido a la pintura, tal como juicios que elogian las fotografías por ser interesantes, complejas, sutiles, simples o engañosamente simples.

Contra ese tipo de juicio, Susan Sontag en *Sobre la Fotografía* (1981), propone un criterio de evaluación que, por una parte, equivale a las proposiciones de Flusser, pero que distan de la emisión de juicios de valor. Para Sontag, cuya obsesión por descubrir las inextinguibles interpretaciones acerca de la fotografía, ya sea como un medio de comunicación de masas, creación industrial, manifestación interdisciplinaria, motivación subjetiva, etc., se detiene en la controversia histórica de la pintura con la fotografía. Diferenciados ambos campos por sus características genéticas y de desarrollo, encuentran un componente similar al ser evaluados. Tanto la fotografía como la pintura comparten un criterio de evaluación que es la innovación, cuyo valor se efectúa cuando “imponen nuevos esquemas formales o cambios en el lenguaje visual.”¹⁶

De esta manera, podría argüirse el criterio proporcionado por Flusser como una evaluación de la fotografía que encuentra su virtud en la innovación. Pero no tanto como una insistente novedad adherida a la concepción de las vanguardias, sino más bien como una innovación alimentada por el cambio en los espacios aparentemente sedimentados de lo clausurado, por lo estático y fijo: la cámara fotográfica y su programa. Esta intención, presente en Sugimoto y Wesely, aporta y despliega la construcción de la dialéctica fotográfica, ya que sus cimientos, su estructura mecánica e industrial, contempla diversos factores *imaginativos* que pueden sobrevenir irreductiblemente en el tiempo. Lo fundamental es evidenciar que en el funcionamiento de la fotografía como medio artístico, es más complejo acotar a una regla o a un principio válido para estipular *Lo Fotográfico*.

En general, la fotografía podría estar determinada por un tiempo decisivo y extendido; según la elección del fotógrafo, el resultado será completamente distinto en ambos. Hasta ahora, hemos visto cómo el propósito del fotógrafo ha determinado la fotografía. Su proyecto fotográfico manipula la cámara, aun antes de su acción en el tiempo, esto es, separar el objeto fotografiado del tiempo y el espacio. La codificación de la cámara, su programa, alberga en las imágenes de Sugimoto y Wesely la factura abstracta de la fotografía; la imposibilidad de la referencia parte de esa instancia.

¹⁶ Sontag, Susan. 1981. Pág.149

La legitimación de la referencia en la fotografía, impone un sentido a su representación. Sin embargo, aquellos elementos fidedignos (las formas de los objetos fotografiados) y estipulados bajo consignas como la singularidad, atestiguamiento y designación pueden verse trastocados en su recepción. La fotografía, tanto en su proceso de producción como en su recepción disloca el sitio pasivo de lo fotográfico.

2. Lo Uno; Lo múltiple.

Espacio y tiempo cumplen un papel fundamental en la delimitación de la fotografía. En el espacio, la imagen fotográfica está separada de lo que ella representa. Esta distancia se ve ratificada, además, por los medios auxiliares que componen la cámara fotográfica, como, por ejemplo, los diversos lentes, pero en especial la profundidad de campo. Ésta proporciona un más allá y un más acá de la escena según la elección del fotógrafo, elección, por lo demás, determinante en la diferenciación del aquí del signo (la foto) y el allí del referente (el objeto).

En la mirada del index fotográfico, los desplazamientos de la distancia espacial, entre un acá y un allá, configuran un juego de idas y venidas, ya que existe una parte de ese objeto que participa en la fotografía, como parecido a su referente. Desde el corte de un espacio a su identificación espacial, comienzan a observarse las tensiones recíprocas, pero nunca iguales de la imagen y su referente. Si existe una identificación de un cuerpo u objeto en la imagen fotográfica, sólo lo es en función de la referencia, puesto que la distancia por próxima que esté, como en los fotogramas, nunca es la representación de la cosa.

La escisión temporal atisba el carácter particular de la foto, insertándola como una nueva realidad. La fotografía remite a una pasado, posiblemente lejano o cercano, pero ante todo anterior. La realidad precede a la fotografía, configurando su “representación siempre retrasada, diferida, donde no es posible ninguna simultaneidad entre el objeto y su imagen.”¹⁷ Esta separación temporal corresponde al proceso técnico del revelado, puesto que en las diversas fases por obtener la imagen fotográfica -imagen latente, revelada y posteriormente fijada-, subsiste un desfase que advierte nuevamente el intervalo entre una realidad y otra, ya que el objeto desaparece en el instante mismo en que se saca la fotografía. Recordando las categorías temporales de la fotografía, la espera por la imagen revelada, el referente que se encuentra aquí habrá dejado de existir, y en la ausencia se transformará en un mero recuerdo.

¹⁷ Dubois, Philippe, 1994, Pág.86

El principio de distancia-temporal ha sido planteado por Dubois (en oposición a su verdadera intención: el instante decisivo) en función de la imagen fotográfica más que del instante del acto fotográfico, pues sus tensiones van desde el objeto que configura un deseo o una intención de ser fotografiado, pasando por los mecanismos auxiliares como la profundidad de campo y el revelado, para finalizar en la imagen fotográfica. La distancia espacio-temporal aparentemente se confecciona a partir de la imagen; de ella surge el juego. Sin embargo, para Dubois espacio-tiempo establece los principios consecutivos de singularidad, atestiguamiento y designación, principios que reúnen de manera sintética las características de la fotografía como huella indicial.

La unicidad de la huella de un objeto particular, en un espacio y tiempo determinado, constituye el principio de singularidad. Esta unicidad se manifiesta al concebir que cada objeto o cosa es único, y, en ese sentido, que cada instante tiene un valor unitario, por tanto, la toma fotográfica no hace sino transportar en el tiempo ese instante. Ahora bien, ese instante sólo es observable en una fotografía, la cual tiene un componente engañoso. Mientras que toda realidad es única, cabe preguntarse si es única la realidad de la fotografía. Clarificando toda trampa, la respuesta de Dubois se sustenta en el negativo. Éste es la foto propiamente tal, sólo existe un negativo de un objeto en un momento determinado, por el cual se reactiva el principio de singularidad.

Esto acarrea un camino no muy seguro para la teoría del index. Siendo el negativo la foto, no sería necesario realizar todo lo que hasta acá el autor ha desarrollado, principalmente en cuanto a la recepción de la fotografía en el tiempo, así como también, las cualidades que se le han adjuntado tales como: principios de atestiguamiento y designación. En todo momento y citando a todos los autores¹⁸ se ha desarrollado lo fotográfico a partir de fotografías y no de negativos.

Por convención se comprende la fotografía como un positivo del negativo. El negativo, en tanto, puede ser una fase anterior a la fotografía, una pre-foto, pero que no legitima en sí los principios que ha tomado Dubois de Barthes.

El pecado del negativo es que serializa su representación en múltiples imágenes. La imagen fotográfica no suma uno. Por eso Dubois no puede inscribirla bajo el principio de singularidad, aunque intente, discretamente, sobrepasar las afirmaciones de Benjamin.

¹⁸ Baudelaire, Bazin, Barthes, Benjamin, Peirce.

Para Benjamin, en *Pequeña Historia de la Fotografía*, preguntarse por la copia auténtica fotográfica no tendría sentido alguno, ya que de la placa fotográfica son posibles muchas copias. La imagen fotográfica en tanto copia, se encuentra entrelazada por la singularidad y la repetición, como por la duración y la fugacidad. La fotografía, como medio de reproducción, prolonga en el tiempo la representación de un objeto único, que puede llegar, tal como sucede en las fotografías de diarios y revistas, a multiplicarse. Pero que, en su multiplicación ya no existe; es cosa del pasado. La multiplicación de la imagen ofrece la pérdida de su unicidad. Esa posibilidad advierte que lo singular puede ser relativo; por tanto, se trata de un concepto cuya ambigüedad imposibilita una clasificación rigurosa.

Los principios subsiguientes, presentados por Dubois, parten por la presencia de la imagen, la cual atestigua la existencia de lo representado, y, por ende, designa una situación referencial determinada.

El principio de designación converge en la indicación inconsciente e irracional tal como se ha denominado al *punctum*. Sólo se puede señalar con el dedo lo que se encuentra en una determinada fotografía, y en ese encuentro se atestigua su presencia. No obstante, su designación se restringe a esa mirada, sin identificar cualidades o significados.

A través de estos principios se busca lo verdadero o lo netamente auténtico de toda fotografía. Si delante de nuestros ojos observamos una fotografía donde existe un grupo de personas, próximas unas de otras, que además se distribuyen según una jerarquía, los adultos sentados, los jóvenes y niños a su alrededor, podríamos deducir algunas cualidades de esta fotografía. Observando un poco más, nos damos cuenta de que existe un parecido fisonómico entre unos y otros, por tanto, nuestra primera interpretación o lectura sobre la fotografía es que se trata de un grupo familiar. Esta interpretación puede ser incorrecta, o bien, verdadera. Ante el tambaleo de las apariencias, lo único que queda es una verdad: nuestros ojos están obligados a mirar un objeto particular que marca la unión entre dos posiciones de la experiencia: la referencia y el objeto.

Los principios de atestiguamiento y designación son los fundamentos básicos para reconocer la verdad de cualquier fotografía. El punto es que si nos quedamos bajo estos principios, que conforman el discurso de la huella luminosa, para identificar una fotografía, resulta que siempre se caerá en ambigüedades. Y he ahí el valor de la fotografía: al ser una

particularidad de un momento determinado, debe su presencia al ser humano que ha creado su existencia. Bajo una ansiedad e impulso consciente puede suceder que esos principios no alberguen del todo, lo que un espectador requiere conocer de la fotografía, sino que más bien, exigen una recepción en un sentido determinado.¹⁹

A pesar de que Benjamin otorgue a la fotografía un carácter alienante con la sociedad, ya que repercute en ella, en la orientación de las masas y de éstas en la realidad, es decir, sus gustos, la moda, todo aquello que integre lo políticamente correcto, existe algo auténtico en la fotografía.

Antes de ello, las cualidades inauténticas de este ejemplar medio de reproducción técnica se formulan sobre la base de esa disyuntiva de singularidad y repetición. La multiplicación o serialidad con que opera la reproducción fotográfica determina su presencia masiva, por tanto, carece de original, y es, en definitiva, el quiebre con una tradición (eminentemente pictórica) cuyo sentido es la unicidad, el aura, o lo irrepetible. Benjamin traduce estos signos teóricos a la contingencia de su época. Ejemplos sobran. Desde una perspectiva artística, el dadaísmo logró comprender el encuentro de las masas con los medios masivos a través del fotomontaje. Su recepción, al igual que el cine, producía los efectos que el público buscaba, satisfacían su ansiado desenfreno al provocar escándalo. Mientras que el arte, la pintura, seguía siendo una promotora del recogimiento, la fotografía o el cine, como medios de reproducción, confirmaban su incomunicación. Benjamin, sin embargo, ofrece aún bajo esta senda, un sentido para la fotografía. Si ésta, al ser contemplada, fija imágenes fugaces y secretas en un receptor, construye entonces sólo asociaciones indeterminadas, que requieren de una ayuda auxiliar: la leyenda.

“En este momento debe intervenir la leyenda que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones.”²⁰

La fotografía, tal como lo demuestra con el fotógrafo Atget²¹, no puede quedarse en los concilios o convenios generalizados, sino que debe ser leída, requerir una recepción en

¹⁹ Benjamin, Walter, 1973. Pág.31

²⁰ Op.cit.Pág. 82

²¹ Atget, fotógrafo entre siglos (XIX-XX), fotografió las calles desiertas y marginales de París, rincones decrepitos, mugrientos y recónditos. Benjamin cita a Atget dando a entender los diversos modos de significación de su trabajo. Se le adjudica a sus fotografías el parecido a un lugar del crimen. Sin embargo para Benjamin cualquier calle puede ser un rincón propicio para el crimen como cualquier transeúnte un criminal.

un determinado sentido. Y esta idea anticipa justamente, una de las concepciones que contraponen con los principios de Dubois. La fotografía mediante su “esencia”, esto es, designar, atestiguar, certificar una existencia, satisface la necesidad de la referencia al encontrarse ahí. En estas circunstancias, lo que representa la fotografía confirma una instancia verdadera: *eso ha sido*.

Los nuevos tiempos, incluidos los años '80, por supuesto, agitan con mayor energía y poder la desacreditación de la imagen fotográfica. Una suerte de ilusión frente a la verosimilitud de la fotografía. En los diarios y periódicos del mundo se han insertado desde el siglo XIX las imágenes fotográficas que confirman los más diversos acontecimientos. En Chile, una anécdota, por muy banal que sea, trae a colación la ilegitimación de la imagen fotográfica. Hace un mes atrás un artista de Hollywood recorría San Pedro de Atacama tranquilamente. Ante el rumor, un diario nacional requería la fotografía de este actor, por lo que contactaron a un fotógrafo paparazzi para demostrar su existencia en nuestro país. Más allá de los requerimientos de la foto, días posteriores aparece en la primera portada el actor, rapado al cero, con lentes oscuros y una camisa roja. Esta fotografía comprobaba su estadía en Chile. Acto seguido, un periodista reconoce la fotografía, la cual había sido tomada tres años atrás en California, Estados Unidos. Conclusión: la fotografía nunca fue tomada, y sólo se buscó en los archivos de otro paparazzi la fotografía que certificara la existencia del actor. Desde esta perspectiva todo era falso. Nada confirmaba que el famoso actor hubiese estado en San Pedro, todo se tornó en mera especulación.

Un ejemplo parecido es el que Joan Fontcuberta en *El Beso de Judas* (1997), expone en el capítulo *La Tribu que Nunca Existió*. En él, Fontcuberta desarrolla la manipulación de las fotografías para lograr un sentido en un contexto determinado. La guerra de Iran-Irak se caracterizó por la censura y restricción militar, prohibiendo a los fotógrafos hacer su trabajo. Bajo este panorama, dos periodistas franceses, realizaron un experimento: publicaron en el periódico *Libération* dos fotografías casi idénticas. Una pertenecía a la Primera Guerra Mundial, y la otra, a la contienda entre los países islámicos. Las imágenes, en su evidencia eran semejantes. Representaban justamente lo que se comprende por guerra: soldados sucios, ropa polvorienta, rostro cansado y fatigado, sin afeitarse, etc., por tanto, respondían a las cualidades tradicionales de una imagen de guerra.

La veracidad de la fotografía se corrompe con la historia, lo cual añade, ya no tan sólo para el arte, sino para la sociedad, una sospecha. La objetividad del medio fotográfico, su perfección analógica en términos barthesianos, de pronto no asegura su existencia.

Siguiendo a Fontcuberta, la manipulación de la fotografía brinda una vía para comprender la fotografía en nuestra actualidad. El enfoque de la fotografía ha estado, históricamente, “bajo la tiranía del tema: el objeto ha ejercido una hegemonía absoluta.”²² Tanto así que ahora, aparece como una ingenua credibilidad.

Benjamin citando a Bertolt Brecht señala: “Una fotografía de las Factorías Krupp nos enseñará paredes y personas pero no nos dirá nada de las relaciones de explotación que allí se dan.”²³ Es decir, la imagen configura un testimonio histórico superficial, sobre todo si se trata de un documento para comprender la historia, pero que no ejerce, en este caso, ninguna instrucción sobre tales instituciones. De esta manera, el sentido, tanto para Benjamin como para Fontcuberta cumple la principal cualidad de la imagen tecnológica en el orden de la epistemología. Y en función de ello, la apropiación del conocimiento sobre la fotografía será más sensata.

Similar es la postura de Susan Sontag, quien manifiesta constantemente a lo largo de *Sobre la Fotografía*, su apego a las concepciones de Benjamin. La versión de la realidad de una imagen fotográfica para Sontag, oculta más de lo que muestra. El énfasis de la imagen está en su comprensión, en la revelación de su significado por sobre el aspecto de su representación. A ello agrega, la temporalidad en la cual se encuentra inmersa la fotografía, el momento y el contexto en que transcurre la acción. Esto permite a su vez, comprender la fotografía como una entidad potencialmente inagotable en significados, cuyo motivo es la renovación y el reciclaje de información según el tiempo.

“Aunque (un) acontecimiento ha llegado a significar, precisamente, algo digno de fotografiarse, aun es la ideología (en el sentido más amplio) lo que determina que constituye un acontecimiento. No puede haber evidencias, fotográficas o cualesquiera, de un acontecimiento hasta que el acontecimiento mismo reciba nombres y características.”²⁴

²² Fontcuberta, Joan, 1997, Pág. 21

²³ Benjamin, Walter. 1936, Pág. 86

²⁴ Sontag, Susan. 1981. Pág. 28-29

Y estos nombres y características son anteriores a la evidencia fotográfica, pues de ello emana la explicación y la comprensión de lo evidente. De ahí que la transparencia natural de la fotografía comienza a incrementarse bajo una mirada espuria y confundida ingenuamente por la semejanza. El engaño de la imagen fotográfica para Sontag, conlleva a sí mismo el simulacro de su conocimiento, en consecuencia, otorga relevancia a su comprensión temporal, pues en ellas existe la incesante oportunidad de alcanzar o poseer otras realidades, interpretaciones y significados. Sin ir más lejos, un ejemplo claro de la contrapartida de la fotografía es el mismo discurso desempeñado por Benjamin, el cual, promulgó la carencia de autenticidad de la reproducción técnica, principalmente por su carácter serial y multiplicable, ausente de unicidad. En el tiempo, esa unicidad adquiere una nueva mirada, fundamentalmente al cotejar la inscripción de la presencia fotográfica en los diversos espacios de exhibición; “la exhibición en museos y galerías, ha revelado que las fotografías si poseen una suerte de autenticidad.”²⁵ La invasión de la fotografía a los museos no comprende sólo los usos de reproducción de imágenes en catálogos o souvenirs, sino que poco a poco la exhibición de fotografías ha ocasionado más de algún acontecimiento sobrenatural²⁶ por parte del público, aclamando su definitivo aterrizaje en la esfera del arte y, con ello la introducción a la esfera aurática, aparentemente, irreducible para Benjamin.

“...la fotografía es siempre un objeto en un contexto, este significado se disipará inevitablemente; es decir, el contexto que modela los usos inmediatos -en especial políticos- que puede tener una fotografía, es inevitablemente sucedido por contextos donde tales usos se desdibujan y progresivamente pierden relevancia.”²⁷

La inserción del aura de la fotografía, su valor simbólico, traslada su origen exento de tradición, emblema de la industria, a un desarrollo donde la industria ya tiene tradición.

La recepción de la fotografía, convenido por Benjamin, Fontcuberta y Sontag, plasma las mutaciones implícitas en la imagen fotográfica según su contexto, lo cual indica

²⁵ Op.Cit. Pág.149

²⁶ Un caso nacional, fue el acontecimiento de la toma fotográfica de Spencer Tunick en el 2002, cuyo acontecimiento convocó cerca de cinco mil personas desnudas en el Parque Forestal.

²⁷ Op. Cit. Pág. 116

frontalmente la advertencia frente a la credulidad de la referencia en su forma absoluta, las múltiples posibilidades desplegadas al aprehender la fotografía.

El proceso de comunicación que abarca la fotografía es bastante amplio, sin embargo, Fontcuberta establece los tipos de acciones manipuladoras más genéricas. En primera instancia, la manipulación del mensaje o el soporte de la imagen fotográfica puede variar el contenido original de la imagen. Los procedimientos generalmente ejercidos son el retoque, el reencuadramiento y el fotomontaje. El retoque comprende una serie de intervenciones en el negativo o positivo, modificando detalles; reencuadrar significa delimitar el espacio visual que damos al espectador, entre un campo y contracampo, tensiones que controla la información; el fotomontaje es aún más diverso, pueden ser sobreimpresiones, sándwich de negativo, collage, entre otros.

La segunda instancia corresponde a la manipulación del objeto. La suplantación de un escenario, un paisaje, un ser humano actuando para la foto. Son la construcción de ficticios que anulan la unicidad de la referencia, puesto que puede repetirse la misma escena infinitamente.

La tercera instancia, corresponde al diálogo ya desarrollado entre Benjamin, Sontag y Fontcuberta, referido a la plataforma institucional en que la imagen adquiere su sentido. La fotografía cumpliría un objetivo en función de la manipulación política, social, económica, para incidir arbitrariamente en un contexto determinado.

Incorporando otro sentido a las ideas de Benjamin, inexistentes en el *Acto Fotográfico*, se permite acceder más allá del instante decisivo, a la recepción de la imagen fotográfica. La construcción de ésta no se queda en estado de latencia, sino que permite construir a partir de su inscripción en el sistema, llámese sociedad, un nuevo dominio. La lectura de su representación y, por ende, su referencia, sufre una metamorfosis: la trituración de todo valor verdadero, por una conversión hacia lo falso. De esta manera y admitiendo a Fontcuberta, la fotografía desde la captura de la imagen hasta su recepción, manifiesta y otorga un sentido. En el gesto o en la manipulación se fraguan las alternativas estilísticas, ya sea en su máxima convención, en la fidelidad a la realidad o, su reverso, lo

inverosímil. No obstante, la cadena continúa y puede llegar a ser infinita, en la manipulación del sentido.

El juego de manipular la fotografía, desde la realidad de las masas y ellas a la realidad, permite que la fotografía no pueda ser tachada bajo conceptos como la singularidad, designación y atestiguamiento, puesto que independiente que todo esto exista en una imagen, su sentido puede eliminar y alterar lo preconcebido.

3. Los signos en Peirce

Dubois ha elaborado un discurso sobre la fotografía a partir de lo fotográfico. Esta categoría se refiere a la composición esencial de la fotografía bajo la huella luminosa, huella adherida al efecto causal de la luz.

Independiente de la distancia que ha tomado Dubois para desarrollar su discurso con respecto de la semiótica, su proposición se argumenta en función de una clasificación de signo, denominado índice, que remite a ese efecto producido por la luz en un soporte bidimensional, cuyo resultado es una fotografía. Pero antes de toda imagen fotográfica, la huella implicaría un efecto en el acto constitutivo de la toma: el acto fotográfico. La sumatoria del acontecimiento físico en la fotografía más el signo semiótico desarrollado por Peirce, llevó a Dubois a desarrollar la teoría del index fotográfico. Esta teoría, tal como se ha explicado, manifiesta la concepción actualizada de la fotografía, desvinculada de sus paradigmas anteriores: la fotografía, como espejo de la realidad y como transformación de lo real, en palabras mínimas y conceptuales, icono y símbolo. El corte, aparentemente histórico realizado por Dubois para determinar la recepción de la fotografía en cada contexto, permite tensionar y oponer cada uno de estos signos, efectuando así el objetivo de trabajar conceptualmente cada signo, más que desarrollarlos bajo la tríada peirceana.

Desde la mirada de Peirce, estos signos²⁸ se refieren a la presunta realidad existente de un objeto, en este caso, la fotografía. El signo se traduce en función de una relación social y cultural; por tanto, es fundamental para su existencia determinar una asociación de hechos o fenómenos puntuales que pueden darse bajo una convención o motivados por elementos subjetivos. En estos términos se desprende la distinción entre los sucesos o estados de la realidad (el mundo) y sus contenidos comunicativos. Estos últimos ofrecen significados a partir de la percepción autónoma de las cosas de una sociedad, inscribiéndose como unidades culturales.

La recepción frente a un particular suceso o fenómeno natural, físico, científico, industrial, etc., se constituye a partir de un proceso de producción y circulación de sentido.

²⁸ o partes de un signo, ya que todo signo es una tríada.

Este proceso es denominado por Peirce, como *Semiosis*. La relación sígnica en la *semiosis*, se establece en el momento en que algo o alguien (un intérprete) permite vincular una unidad de expresión y una unidad de contenido, es decir, bajo la concepción estructuralista y distante de Saussure con respecto a Peirce, significante y significado. El significante permite la materialización de un concepto o significado, para poder comprender una porción de la realidad. El significado es la irrupción de todas las formas, fenómenos viejos o nuevos de una sociedad, un país, el mundo o el universo, que necesitan ser ordenados y codificados bajo un concepto para ser comprendidos.

La articulación de la *semiosis* se conforma a partir de tres elementos: el representamen o primeridad, objeto o segundidad, interpretante o terceridad.

El representamen o la primeridad, es el modo de ser de alguna cosa, tal como es, sin referencia a ningún otro elemento, por tanto, puede entenderse como una sensación o sentimiento. Si nuestro objeto de estudio es la fotografía, podríamos escoger una fotografía particular, la cual llama la atención a un determinado intérprete por su forma. Realizando una analogía a la concepción de la imagen fotográfica en Barthes encontramos en el representamen aquel *punctum*, experiencia punzante en el observador al mirar una fotografía, otorgando cualidades sensoriales, es decir, corresponde en gran medida al significante, aquél que, a través de un intérprete, emprende una descripción. La determinada descripción o denotación que realice un ser humano (intérprete) pondrá a circular la acción dinámica de la semiosis al conferir un significado específico. El objeto en la relación sígnica es la concepción relacionada a un resultado, proveniente del representamen.

La relación entre representamen y objeto o (su símil saussureano) significante y significado se ha establecido hasta aquí, fundamentalmente a través del intérprete; sin embargo, la relación que establece ese ser humano es la determinación de un significado desde su perspectiva, por tanto, es la expresión subjetiva para un determinado fenómeno. Por esta razón, del objeto o cosa pueden obtenerse más de un significado y, en definitiva, una concepción particular puede expresarse como falsa o verdadera según la evidencia que proporcione el sentido por el cual se puede señalar que un representamen (significante) conlleva a un determinado objeto (significado); ésta es la función que cumple el Interpretante.

El Interpretante es el elemento mediador en la tríada sígnica y actúa como pensamiento o lenguaje de una determinada representación, garantizando la validez del signo, incluso en ausencia del intérprete. Mientras que el intérprete expresa sus relaciones de manera particular, el interpretante debe proporcionar la aceptación de esa relación de manera universal. Selecciona y desarrolla algunas propiedades semánticas, dejando de lado otras. De esta manera, cada vez que hay significación o comunicación hay pertinencia; en otras palabras, existe una elección preliminar subjetiva que procede por el interés de destacar aquello que nos llama la atención para ser compartido con otros.

Las formas que puede asumir el interpretante son diversas. Puede ser el significante equivalente o aparentemente equivalente, por ejemplo, cuando se corresponde el dibujo de una paloma por la palabra paloma; puede ser el índice directo sobre un determinado objeto (todas las palomas como ésta...); puede ser una definición científica o ingenua, expresada en términos del mismo sistema semiótico (paloma: ave de dedos libres y mandíbula superior abovedada en la punta); puede ser la traducción de un término de un lenguaje a otro o substitución mediante un sinónimo (paloma: pigeon).

La variedad de significados que pueden obtenerse de los fenómenos en el mundo, multiplica las relaciones, por tanto debe existir un interpretante que confirme cada una de esas relaciones legitim ndolas en una cultura. En consecuencia el interpretante procede como un segundo significante, que necesita ser, para ser comprendido, interpretado por otro interpretante, es decir, por otro significante. Se genera así, una cadena potencialmente infinita de interpretantes, a la cual Peirce llam  *semiosis ilimitada*, cada signo sugiere alguna cosa al signo que lo interpreta.

La progresión potencialmente infinita por la que puede ser interpretada un signo, implica que la cultura constantemente traduce signos a otros signos, produciendo una serie interrumpida de interpretaciones que se insertan en interpretaciones precedentes.

Por ejemplo: fotografía (representamen) \rightarrow recuerdo (primer interpretante) \rightarrow retrato (segundo interpretante) \rightarrow Juan (tercer interpretante). Ahora bien, esta cadena de conceptos puede resumirse en *la fotografía de Juan*, sólo que es el propio intérprete el que ha relacionado esa fotografía con Juan. Otros intérpretes partirán tal vez, observando la misma fotografía, del recuerdo y luego determin r n que es un retrato, no obstante, la particularidad de ese personaje constituye una incógnita.

A partir de la relación sígnica establecida por Peirce, conformó la clasificación de signos en función de una división triádica, correspondientes en parte a la relación entre representamen e interpretante. Distingue a los signos según tengan un significante similar a su significado (signos icónicos), una conexión física con su significado (signos indiciales) o si no tienen una relación determinada, sino sólo una relación arbitraria entre significante y significado (signos simbólicos).

Recordando brevemente y simplificando estas tres maneras de apropiar la mirada, comenzaremos con el icono. Si la relación entre significante y significado se caracteriza por una semejanza objetiva o reconocida como tal, en el grupo social que usa el signo, tenemos una relación icónica. La expresión, el significante, es bajo cierto aspecto similar al propio contenido, por tanto, las ilustraciones, los gráficos, los retratos, las caricaturas, los mapas geográficos, los sonidos onomatopéyicos e incluso las metáforas pertenecen a este grupo, pues en todas ellas reconocemos signos icónicos que nos señalan su condición de semejanza. Además, están organizadas y motivadas por un principio analógico reconocido, ya que el signo icónico es acompañado y condicionado por convenciones que nos permiten identificar el objeto representado.

En los signos indiciales el proceso s gnico no se basa en una semejanza más o menos precisa entre el significante y el significado, sino en una contigüidad física, una huella o un efecto de calco. El  ndice es un signo físico o causalmente conectado al objeto y recibe su sentido de la presencia de ese objeto. Al igual que los iconos, los signos indiciales necesitan de cierto adiestramiento para ser reconocidos como tales. Por ejemplo la huella de un pie en la arena. Para comprender el vínculo existente entre el signo índice y el objeto, es necesario reconocer previamente el icono. La imagen de la huella en la arena contiene un indicio de la presión sobre la arena de un pie determinado. Esta, a su vez, se distingue del pavimento, ya que si bien la huella se efectúa en ambas, en la arena cobra visibilidad, mientras que en el pavimento se mantiene latente.

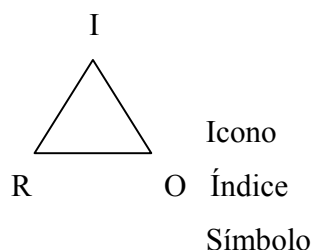
La invisibilidad de la huella en el pavimento pierde inmediatamente la credibilidad visual de que realmente ahí se detuvo un pie. Ahora bien, no es necesario que la huella sea explícita, pero pierde la validez o la garantía de que la huella realmente existió y, que en cierta medida, todo el poder de credibilidad sea reducido a una falsedad. Los signos

indiciales pueden vincularse a certezas, a través de su evidencia o permanecer bajo una intuición sospechosa, expresada en la duda.

Los signos simbólicos se refieren a aquellos cuya única motivación es histórica o convencional, permitiendo descifrar una realidad cultural a partir de códigos. La determinación de los signos simbólicos se fragua en lo arbitrario, es decir, en la restricción del uso y creación de neologismos (vocablos nuevos en la lengua). La relación entre significante y significado ya se encuentra socialmente establecida y, en ese sentido, se caracteriza por la redundancia, garantizando su fácil comprensión.

La propiedad arbitraria de los símbolos, los hace ser más eficientes para el despliegue de la comunicación y para la recepción de ciertas imágenes. En ausencia de la construcción de símbolos y códigos, todas nuestras relaciones, diálogos y comunicación con los demás puede transformarse en un caos. Los lenguajes utilizados por las diversas sociedades humanas, los gestos, la lengua, expresan una cultura y la distinguen de otras, de sus costumbres y hábitos. La frontera que existe, nos recuerda, el sentido que proporciona a cada ser humano la relación significante/ significado. Pero también, la extensión de los signos en un mismo objeto, de acuerdo al sentido específico que se le atribuya. Basándonos en las relaciones culturales y en las recepciones personales, no existe clausura para un objeto, sino que, tanto la historia como la historia del objeto, recorren un camino con múltiples e infinitas salidas. De esta manera, las imágenes -tema que nos compete- pueden encontrarse no tan sólo bajo un único signo, sino que también entrelazadas bajo las tres clasificaciones.

La autonomía de cada signo se desliga del planteamiento de Peirce, ya que la correspondencia de cada signo con su objeto se expresa mediante las relaciones establecidas en el proceso de semiosis. Ejerce un papel fundamental el interpretante, sin el cual, el objeto, al cual se desea conocer o reconocer, quedaría mortalmente neutral, ausentado de sentido. Por ello las relaciones entre representamen, objeto e interpretante, y los de icono, indicio y símbolo son configuradas por Peirce a través del siguiente esquema (resumido):



El signo es el producto terminado de la semiosis, donde pueden coexistir los tres tipos de signos. Sin embargo, existe una distinción con respecto al objeto. Entre lo evidente de la imagen, su identidad mínima y tautológica: como ese objeto que veo es lo que veo, un punto eso es todo; y una segunda actitud que tiene que ver con el conocimiento de la imagen, algo anexo al doble mensaje de la imagen propuesto por Barthes. En la imagen fotográfica encontramos aquella distinción en su objeto, por una parte, la fotografía en sí, y su representación. La distinción resulta ser una paradoja, en tanto el objeto puede llegar a ser conocido, mientras que la representación es lo conocido. Para ello Peirce diferencia el objeto inmediato del objeto dinámico de una representación.

El objeto inmediato es aquel objeto tal como es decodificado a partir de la representación; es la conformación mental del intérprete como aquello a lo que se refiere el signo. Mientras que el objeto dinámico es independiente de la representación, se identifica con lo real exterior del interprete, porque aunque determine la adecuación de un signo a la representación sólo es accesible mediante otros. El objeto dinámico es una construcción de acciones y pensamientos de los sujetos, que piensan una unidad tras las múltiples y a veces contradictorias representaciones.

Lo que la semiosis produce es el objeto inmediato, es decir, el reconocimiento inmediato de un sentido que confirme su signo. Sin embargo, la imagen puede presentarse y reconocerse inmediatamente bajo una idea o ser totalmente desconocida, según *el nivel* o la especialización de una intérprete en torno al conocimiento de un objeto determinado. Exento de conocimiento, pero potencialmente a ser conocido es lo que llama Peirce objeto dinámico.

“En cuanto al objeto, puede significar el objeto en tanto que conocido el signo y por lo tanto una idea, o puede ser el objeto tal como es sin tener en cuenta sus aspectos

particulares, el objeto en estas relaciones que un estudio ilimitado y final mostraría que es. Llamo al primero objeto inmediato y, al segundo, objeto dinámico.”²⁹

El objeto dinámico es, en definitiva, la suma de los objetos inmediatos que se presentan de modo transparente en la realidad. La importancia de esta distinción, es que Peirce no comprende el resultado del objeto (de una imagen) de una forma inmediata, sino que el conocimiento de la imagen se prolonga a partir de ese primer resultado, extendiéndose en el proceso de semiosis, hacia otros productos, convirtiéndose infinita. En ese sentido, el dinamismo de la semiosis frente a un objeto compartiría con la dialéctica hegeliana, la particularidad ilimitada del conocimiento de las cosas.

Evidencia versus Interpretación

El índice para Dubois conforma la plataforma para plantear la inmediatez entre el objeto y el referente en una fotografía. Lo inmediato de aquella relación, articula los principios del index fotográfico a través de la evidencia del objeto, pues existe una conexión con él. La correspondencia de hechos con un objeto, ratifica su existencia y, como tal, atestigua y designa. En ese sentido, podría determinarse una evidencia de una imagen fotográfica a partir de lo que veo inmediatamente, pero “¿acaso no todos los índices cambian de significado según el contexto (éste, aquella...) o el emisor (yo, allí...)?”³⁰

El interpretante relaciona un signo indicial a partir de la identificación de objetos por alguna de sus propiedades, el tamaño, la forma y el color. Por ejemplo, la afirmación: *esto es rojo*. El índice se constituye en función de un índice verbal que es, *esto*. Luego, *es rojo*, conforma una cualidad visual icónica, que procede de una regla, por tanto, es simbólica. La pregunta es ¿cómo iconos e índices pueden considerarse signos, cuyo carácter es simbólico?

Los símbolos significan un sentido estricto convencional, mientras que de los otros se infiere un significado. La interpretación del símbolo se efectúa aplicando reglas dadas, es así como se decodifica; mientras que iconos e índices se interpretan. La distinción entre decodificación o, aplicación de una regla ya estipulada, es un caso de interpretación, que es

²⁹ Deladalle, Gérard, 1996, Pág. 102

³⁰ Pérez, Francisca, 1988, Pág. 67

un fenómeno más amplio. En cambio, es preciso interpretar iconos e índices porque su objeto no está previsto a través de un código, su interpretación aún no se encuentra canonizada.

Francisca Pérez Carreño, en *Los placeres del parecido* (1988), plantea fundamentalmente, el análisis de las obras (de las imágenes) a partir de su contexto histórico y del gusto o la sensibilidad de la época, para aprehender el estudio de la forma estética, su conocimiento, a través de la interpretación. De esta manera, la interpretación de la imagen cobra, para la autora, una tarea prioritaria, ya que otorga la posibilidad de trasladar y permutar las concepciones acerca del mundo y de las cosas. La codificación de la imagen procede, sin duda, de reglas, bajo el signo de lo simbólico. Sin embargo, tanto icono como índice permite que la imagen sea interpretada, según la perspectiva o la situación en que se emplace aquella imagen.

“Para interpretar un índice es necesario inferir un interpretante que de razón de la relación entre la causa y el efecto y los convierta uno en signo de otro.”³¹

Sólo la interpretación puede llenar de sentido la función del índice. Esa inferencia se origina en uno de los tres modos de razonamiento científico de Peirce: abducción, inducción y deducción. La abducción corresponde a la percepción de una imagen (un icono) donde el ser humano accede al mundo a través de supuestos. Es la predicción general sin certeza alguna si tendrá éxito su augurio. La abducción, proporciona nuestras ideas referidas a las cosas reales, ofreciendo una hipótesis; la deducción, es la regla propiamente tal, mientras que, la inducción, nos brinda el único medio que tenemos de aproximarnos a la certeza referida a lo real, conduce al descubrimiento de las leyes.

En resumen, la abducción sugiere ideas generales que la deducción desarrolla y extrae diversas consecuencias y que la inducción, verifica o pone a prueba. Para interpretar un índice hay que hacer una inferencia inductiva, porque hay que inferir un interpretante que relacione el representamen con el objeto como una causa y un efecto.

El trasfondo del desarrollo sintético de las principales ideas de Peirce complejizan la categoría del índice, extraído por Dubois para concretar su hipótesis acerca del index fotográfico, ya que emerge de la teoría peirceana un componente sustancial para

³¹ Op.Cit. Pág. 105

comprender el índice en su totalidad, que no es sino el interpretante. Este, en un contexto semiótico, adherido a la concepción de Peirce, cumple un rol esencial para fundamentar y adjuntar las posturas de Benjamin, Sontag y Fontcuberta, cuyas ideas plasman en definitiva, la mutación contenida en una imagen dependiendo del sentido que se le otorgue. Por otra parte, el sistema y la dinámica de semiosis, cuyo factor principal de sentido es el interpretante, atisba la simplificación de la imagen fotográfica, la cual, a nuestro parecer, ha desembocado en una trama espuria desde la perspectiva teórica de Dubois.

4. La revelación de la imagen

*Ningún cuerpo bruto habla completamente solo:
el soliloquio en un instante del indicio en estado puro,
por gracioso o picaresco que sea,
recuerda un silencio de muerto*

Régis Debray

La distancia espacio-temporal de la fotografía, propuesta por Dubois, ha configurado en el desarrollo de esta tesis un elemento sustancial para comprender las características del index fotográfico y, como tal, ha permitido establecer desde su base, la deconstrucción y reconstrucción de los principios fotográficos.

Espacio y tiempo, conjeturas y premisas básicas en la aprehensión de los objetos, convergen en la continuidad, el movimiento, la circulación, en la unión ininterrumpida con la naturaleza. La fotografía, en cambio, no hace sino interrumpir el curso de ella: el instante fotográfico destella la fragmentación del tiempo y el espacio. Provoca a la naturaleza, y reacciona. La margina inmediatamente, reduciéndola a un universo mecánico, externo a su esencia.

La interrupción de la fotografía al *medio natural* es, sin duda, una idea Romántica, expresada consistentemente por Baudelaire, y, seguida por Barthes y Dubois, a través del instante decisivo del acto fotográfico. Aquella noción sustrae un momento de la continuidad natural y, en tanto captura un tiempo y espacio específico, despliega la autentificación, la designación, la singularidad de ese momento. De ese corte se desprenden los principios organizados por Dubois. A ello, suma cuatro categorías que integran el complejo teórico del index fotográfico: *la separación, lo plano, lo luminoso y discontinuo*.

La separación está en estrecha relación con el criterio de distancia espacio-temporal, desde el objeto real, en su medio natural, hasta su representación. Dubois

distingue el índice entre una fotografía y el ready-made, para luego, reconocer otros índices, como la ruina. La creación de Duchamp del ready-made actúa como un índice, en cuanto a una sinécdoque. El elemento ya está hecho: en el caso del *Urinario* o *La Fuente*, sólo debe ser reconocido a través de otras partes, como el espacio (la galería); el soporte o el plinto que sostiene el urinario; la firma y el año (R.Mutt, 1917). Estos elementos son los indicios para reconocer mentalmente que aquél *Urinario* es una obra de arte. Los referentes proceden de una asociación cultural ya aprehendida, desplazando su significado. Dubois aborda el ready-made para ejemplificar cómo la distancia espacio-temporal queda abolida, ya que no es posible distinguir entre objeto y representación, sino que ésta está contenida en el otro.

A diferencia del ready-made, la fotografía sí tiene una distancia espacio-temporal por más mínima³² que sea. La polaroid, aun cuando sea la fotografía más instantánea o el fotograma, en su proximidad con el objeto, siempre procede de una distancia.

A su vez, el intervalo de la fotografía permite desprender dos tipos de signos indiciales como la foto y la ruina. La fotografía, señala Dubois, es una ruina de lo real, pero sólo en el orden de lo temporal comprendería una existencia pero en otro estado. La conexión entre ruina y fotografía, puede establecerse sólo bajo una disposición semántica y metafórica. La ruina, no es más que un vestigio de algo. Una construcción arquitectónica puede hoy, encontrarse en ruinas, por tanto, su estado físico, del original al actual, ha sufrido una mutación constante o abrupta en el tiempo. La ruina, entonces, será la transformación *de* ese objeto, constituyéndose como un indicio de existencia de la construcción.

En contraposición, la fotografía no sufre ningún cambio o una transformación que la afecte físicamente. Sólo a través del tiempo disipa su forma o contenido del original. El retraso fotográfico frente a la realidad presente, puede simbólicamente o de acuerdo a un sentido determinado, convertirla en una ruina. Pero la fotografía, aún en su unión con el referente, se configura como un nuevo elemento o como *otro*, sin ser parte del objeto físico de su referente.

³² Dubois, al ejemplificar la distancia espacio-temporal de la fotografía, nunca alude a la máxima extensión de separación entre el objeto y su representación, puesto creemos, se encontraría, en una incongruencia con el instante decisivo.

En el principio de *Separación*, de distancia, convergen en definitiva, los problemas para determinar la teoría del index fotográfico. Dubois insistentemente defiende la propuesta esencial indicial de la fotografía, subrayando su particularidad y su diferencia con otros signos indiciales; sin embargo, a nuestro parecer, comienzan a trastocarse la organización y el fundamento de su hipótesis.

La separación entre un objeto y su huella no es exacta, puede ser instantánea como la polaroid o puede durar años como los trabajos de Wesely, pero en ambos casos, el tiempo, y, por ende, el espacio, es relativo. Si se considera la separación entre el objeto y su referente relativo en espacio y tiempo, entonces, ¿cómo doy cuenta de esa variable?. La explicación la desarrolla el propio Dubois en el tercer capítulo del *Acto Fotográfico*, en *Historias de sombras y mitologías con espejos*, donde analiza una serie de textos que remiten al problema del origen de la pintura, buscando en ellos, una correspondencia lógica con el signo indicial, sobre todo con aquellos conceptos como la huella, el calco, la sombra y el espejo.

En el libro 35 de su monumental *Historia Naturalis*, Plinio, otorga el nacimiento de la pintura cuando se comenzó a bordear el contorno de una sombra humana. Al contar esta historia da cuerpo a una fábula instituyente, ya que tanto Plutarco, Vasari, Alberti y Stoichita han asentado la esencia de la pintura a partir de esta narración.

El relato comienza con la hija de un alfarero que estaba enamorada de un joven, el cual debe partir un día a un largo viaje. En el momento de la despedida, los dos jóvenes se encuentran en una habitación iluminada por un fuego. Este proyectaba en el muro la sombra de los jóvenes. La mujer, para no perder la ausencia de su amante y conservar su huella física, comienza a dibujar en el muro con un carbón la silueta de su amor que se proyectaba en el muro.

La conclusión de Dubois, de esta famosa historia, determina por una parte las categorías subsiguientes a la *Separación*; y por otra, la pieza fundamental para que, todo este rompecabezas tenga sentido. La historia de Plinio finalmente, da cuenta de lo esencial para representar la silueta de una persona, y, que no son sino dos elementos: *lo plano* y *lo luminoso*. Lo plano, una pared, una pantalla, una superficie, y por otro, lo luminoso, una proyección de una fuente luminosa. Ahora bien, a través de esta historia, podemos acordar

que en el caso de la fotografía estos dos elementos cumplen una función primordial, ya que la fotografía depende de la acción y la congruencia de ambos.

Retomando la narración de Plinio, el objeto proyectado es la sombra del joven en un instante y espacio determinado plasmado en una superficie pero sólo como imagen latente. Al dibujar el contorno o la silueta de su amado, captura un momento determinado de la proyección de la sombra, inscribe una imagen, impregnada en una superficie. El equivalente de la sombra se transformó en *imagen*.

Paradójicamente, una narración proveniente de los orígenes de la pintura refleja el procedimiento de la fotografía. En el proceso de laboratorio fotográfico tradicional, la superficie (el papel) donde se ha proyectado la luz permanece en estado latente hasta que la emulsión fotográfica no sea bañada por los componentes químicos del revelador. Las fases químicas (revelador, baño de paro, fijador) otorgan la posibilidad de reconocer la imagen y sus diversas variables. De esta manera, la distancia espacio-temporal en la fotografía está presente cuando el signo es leído; sólo ahí se reconoce la separación. Una imagen fotográfica implica un tiempo pasado de un tiempo presente, de un objeto y su referente. Los objetos ya han sido en tanto identificados su intervalo en el tiempo.

La enunciación del dispositivo teórico, el *index fotográfico*, pierde su valor al constatar su aislamiento frente a la imagen reconocida. El acto fotográfico queda encapsulado y clausurado, como un momento particular de un fotógrafo que no puede autenticar, ni designar, ni atestiguar su *toma*. La acción se detiene en su proceso para reducirse a un estado muerto. En definitiva, la huella, potencialmente visualizada, permanece velada. El *Acto Fotográfico* de Dubois persuade insistentemente sobre la naturaleza indicial de la fotografía, sin matizar el proceso del resultado y la recepción de la fotografía. Sin embargo, en estas siguientes tres categorías se evidencia la incongruencia explícita de su proposición, ya que incorpora los elementos fundamentales para identificar la huella fotográfica.

En *lo plano*, es decir, el soporte bidimensional, liso, regular, rígido y uniforme, constituye el espacio para proyectar la imagen. La separación entre lo plano-liso y los volúmenes u objetos proyectados, están aún en mayor distancia con la profundidad de campo, mecanismo auxiliar, previo a la toma fotográfica. La alternativa que ofrece la profundidad de campo, limita y demarca lo que será la escena, restando o sumando de

acuerdo a un tiempo, diafragma, luz, zoom, lentes, etc., la imagen definitiva. La elección construye el espacio de representación y, por tanto, el sistema de la cámara advierte la manipulación diversa que puede proponerse en una misma toma. En este sentido, la decisión del fotógrafo implicaría una transformación de la realidad, puesto que se codifica al interior de un aparato mecánico.

Dubois otorga a la fotografía una propiedad revolucionaria, la cual ha denominado Henri Van Leir de *Isomorfismo*, en distinción del *Polimorfismo* pictórico. La fotografía para Dubois se da de una sola vez, es decir es un acto global y único, donde no hay salvo una elección. La concepción continua de la fotografía en oposición a la discontinuidad pictórica, puede eventualmente admitirse, si nos referimos a la fotografía común. Ello implica, una cámara fotográfica simple y sencilla que sólo opere a través del obturador. Sin embargo, la industria fotográfica es cada vez más compleja y la diversidad de resultados aún superior. La cámara fotográfica de uso común (familiar) o, ejerciendo una utilidad precisa como lo es para un reportero o artista, cumple con un mecanismo complejo. Si existe un objetivo claro como afirmar, *yo quiero lograr que la imagen tenga tales características...*, entonces, existe una elección anterior, dispuesta en la misma codificación de la cámara. Por otra parte, corrientes como el pictoralismo, técnicas como el fotomontaje no hacen sino manipular la imagen fotográfica, extendiéndola hacia otros parámetros. La determinación de la fotografía bajo el concepto de isomorfo, la encierra y frena, justamente en una época (desde los años '80) cuya producción estallaba en múltiples técnicas, campos, disciplinas, medios, etc.

La tercera y cuarta característica están estrechamente vinculadas entre sí. Se trata de las propiedades luminosa y discontinua de la huella y su estructura respectivamente. El proceso fotográfico comienza con la inscripción de la luz (natural), la cual se caracteriza por ser una energía continua y regular. No obstante, esas ondas luminosas homogéneas, atraviesan los lentes del objetivo y consiguen imprimir la superficie (plana) sensible de la película, transformando las continuidades luminosas que emanan del objeto en discontinuidades sucesivas, granulidades y efectos aleatorios determinados en diversas etapas del proceso fotográfico: diafragma versus velocidad en la cámara; tiempo de revelado de la película y de la emulsión; tiempo de exposición desde la película (negativo) hacia un soporte (positivo).

Para Dubois los granos o los cristales de halogenuro son la unidad última y mínima de la imagen fotográfica. Y aunque esta unidad sea esencial para la fotografía, no tienen en sí mismo ninguna relación formal con la imagen, con la representación analógica de los objetos.

En contraposición a Dubois, lo plano-liso del soporte más la proyección de la luz en el soporte puede transformar, sustituir, alterar y variar toda representación analógica, según la *separación* temporal y espacial del objeto y su representación. La manipulación desde los halogenuros de plata hasta la imagen fijada, y luego, reutilizada, puede sin duda trastocar el orden de semejanza.

La paradoja de la hipótesis del *Acto Fotográfico* deriva del desacuerdo, frente a la recepción de la fotografía, entre lo primero y lo segundo. Al prescindir de lo primero no podría existir lo segundo. De acuerdo a Dubois, lo primero es la huella (el índice), lo segundo la imagen (el icono) bajo la consigna de la toma fotográfica. El índice, según lo explica Peirce, sólo puede ser signo en tanto es reconocido como tal en cuanto aparezca una imagen que pueda ser distinguida e indicada (a ello adjudicamos que en tanto reconocimiento existe una recepción). Así mismo, el semiólogo Göran Sonesson en *La fotografía, entre el dibujo y la virtualidad* (2002) lo ratifica:

“En realidad, solamente podemos explicar la importancia de la escena representada, cuando entendemos que una huella, en el sentido más central del término, contiene no sólo aspectos indiciales sino también aspectos icónicos, y si comenzamos admitiendo que una fotografía es una clase de signo llamado imagen y que todos los signos de este tipo dependen fundamentalmente de la ilusión de semejanza.”³³

El desplazamiento de la mirada creado por Dubois, desde el resultado hacia el proceso, nuevamente se invierte, para conjeturar desde la recepción de la imagen fotográfica y, por tanto, desde la disposición icónica, su lucidez con respecto a sus signos complementarios: índice y símbolo.

La fotografía tal como la ha presentado Dubois ha transitado por momentos, en concordancia con el resultado fotográfico; de hecho, los mismos principios de *atestiguamiento, designación y autenticación* convergen en la yuxtaposición de dos signos: el icono y el índice. Mientras que las categorías, anteriormente desarrolladas:

³³ Sonesson, Göran. 2002, Pág. 14

separación, plano, luminoso y discontinuo, se refieren a características físicas (naturales) transformadas en propiedades implícitas en el mecanismo codificado del proceso fotográfico y, por tanto, reglas o leyes que quiebran la conexión de semejanza entre el objeto y su representación; en una simple palabra se denomina como símbolo.

Los tres signos peirceanos, separados por Dubois en el recorrido histórico fotográfico, inconscientemente (a través de los diversos principios) se han conjugado nuevamente para ofrecer su simultaneidad en la imagen fotográfica.

El observador

Algunas de las definiciones de Peirce sobre el índice se basan en la relación de causa y efecto. No obstante, la relación se distingue según el tipo de índice. “Yo”, “tu”, “aquí”, “ahora”, como también una flecha o un dedo indicando un objeto o, apuntando hacia alguna dirección, son denominados como *índices performativos*; mientras que, las huellas de un pie o manos, el humo, la cicatriz, son *índices abductivos*.

La abducción, como se explicó anteriormente, conforma una predicción general sin certeza de encontrar un exitoso fin. Por ejemplo, en el caso del humo, un individuo puede recurrir a una instancia histórica o a una experiencia de un momento particular, para relacionar el humo con el fuego, si es que lo único que ve desde su lugar es una nube gris oscura que va en dirección desde el suelo hacia el cielo. Ahora bien, la distancia entre el humo y su observador sugiere las coordenadas para establecer una hipótesis como que *algo hacia lo lejos se está quemando*. El humo es un indicio del fuego y como tal una abducción; y a su vez el fuego es un indicio que quema y, como tal una deducción.

La fotografía para Dubois, se encontraría emparentada con aquellos fenómenos como el humo, indicio de fuego; la sombra, indicio de una presencia; la cicatriz, indicio de una herida; la ruina, vestigio de lo que ha estado ahí; el síntoma, de una enfermedad; la huella, de un paso en la arena, etc. Al parecer, todos tienen en común el ser afectados por su objeto y, como sugiere el autor, mantiene una conexión física. De esta manera, se diferenciarían absolutamente de los otros signos: el icono y símbolo.

Sin embargo, todos aquellos fenómenos aludidos por Dubois poseen una característica opuesta a la fotografía; todos ellos son transformaciones, desaparecen o están

en vías de desaparecer. El humo se esfuma; la cicatriz evoluciona, el síntoma desaparece en tanto se cure la enfermedad; la ruina (ya ejemplificada) es la transformación de un objeto; la huella, es barrida por el mar o el viento.

La sombra y la fotografía son categorías más complejas, ya que difieren, en términos generales y particulares, de las anteriores. La sombra, ejemplificada en virtud del efecto de presencia, no deja nada permanente. De hecho, la historia de Plinio sobre los orígenes de la pintura confirma el desplazamiento de la sombra bajo la acción luminosa. La sombra depende de la luz; mientras la luz se movilice la sombra será diferente y, en ausencia de luz, la presencia dejará de existir. Y en consecuencia, la fotografía en sí (como materia), no apela a ningún tipo de transformación, salvo en su soporte físico por la acción del tiempo. Los componentes indiciales de la fotografía se adscriben en tanto son reconocidos abductivamente, desde su representación. La huella se inscribe a partir de la distancia que otorga el espectador a la imagen.

Si bien la fotografía no es el efecto de una transformación de su objeto, como son los índices ya expuestos, sí, en cambio, existe una *transposición* con el objeto al cual representa. Irreductiblemente, la fotografía debe, por su sistema mecánico codificado, infiltrar el objeto bajo ciertas condiciones.

Juan Antonio Ramírez en su libro, *Medios de Masas e Historia del Arte* (1981), enfatiza en las diversas convenciones equívocas al abordar la fotografía. Para el espectador común y corriente, la fotografía es en efecto, una imagen de la realidad, por encima de cualquier manipulación. Para el autor, la fotografía no es sino uno de los muchos modos, todos convencionales, de representarla. Ramírez realiza una lista de las varias maneras en que la fotografía difiere de la realidad. Su clasificación, emparentada con el discurso del código (segundo tiempo en la organización de la recepción de la fotografía realizada por Dubois), clarifica y resume las proposiciones de los diversos autores (Arnheim, Bourdieu, Damisch, etc.). En ella encontramos el sistema de convenciones de la fotografía, disipando los elementos que entretejen los principios (confusos) planteados a través del index fotográfico por Dubois.

- a) Reducción de lo bidimensional del negativo (y luego del positivo) a la realidad tridimensional. Esto implica que la fotografía es un sistema proyectivo que, traduce

sobre el *plano*, con puntos de mayor o menor intensidad cromática y tonal, las impresiones *luminosas*, del espacio y su objeto, situados ante la cámara.

- b) Utilización de la luz y de sus exigencias como requisito para la representación. El ojo humano tiene más posibilidades de adaptación a las varias condiciones luminosas que cada uno de los tipos de máquinas, objetivos y películas encontrados en el mercado. Una fotografía en donde se represente cualquier objeto físico tridimensional estará, por tanto, altamente convencionalizado por un código luminoso utilizable con intencionalidad expresiva (focos, filtros, etc.).
- c) La fotografía es un sistema que impone una determinada mediación tecnológica entre el dato físico (objeto) y su representación. La percepción natural humana se encuentra altamente condicionada por la cultura y por ciertos hábitos selectivos. Bajo este prisma, el fotógrafo capta lo situado dentro del campo del objetivo (encuadre) y, con ello, elimina o aminora la subjetividad de esa captación: la cámara no tiene historia personal y, como tal, puede repetir las operaciones sin ninguna distorsión determinada por interés, entusiasmo o malestar de estilo.
- d) Carácter estático y monofocal de la fotografía. Frente a la mirada humana que participa del movimiento corporal y ocular, la fotografía implica una detención del fotógrafo y otro similar del objeto. La fotografía instantánea es el ideal moderno y, en aquellos casos en que la toma es prolongada, se da por supuesto que, a menos que se busquen efectos especiales, la imagen refleja una momentánea inmovilidad de quien percibe y de lo percibido. Así, la fotografía (siempre convencional) no imprime una lectura en el tiempo, siguiendo un itinerario como lo hace el ojo, sino que fija una infinidad de puntos simultáneos. Además, la visión humana, aprecia la realidad traduciéndola en formas volumétricas y espacios profundos, esto es, la tridimensionalidad. La fotografía, en cambio, reduce lo visible a un único foco que es el objetivo de la cámara.

Las características expuestas por Ramírez definen (tradicionalmente) la transfiguración de las apariencias ópticas de un espectador frente a una imagen fotográfica. Esas propiedades no hacen sino establecer la particularidad de la fotografía, externa a la realidad.

Y, es que, de pronto, el rechazo que provocó este medio a fines del siglo XIX, su proceder mecánico, expresa en definitiva, la incompreensión de la imagen fotográfica.

Roman Gubern en *Mensajes Icónicos en la cultura de Masas* (1974) articula su estudio sobre la fotografía a partir de las nociones contempladas por Rudolf Arnheim en el *Cine como Arte*. De esta manera adscribe (también), en virtud de la lectura (histórica) de Dubois, a ese segundo tiempo denominado *discurso del código y la desconstrucción*. Para Gubern como para Ramírez existen diferentes medios formativos sustanciales del mensaje fotográfico y definidores de su analogon que ofuscados en el proceso fotográfico no son comprensibles inmediatamente por el espectador.

“Al examinar uno por uno los diferentes medios formativos del analogon fotográfico se derrumban estrepitosamente todas las teorías naturalistas a ultranza que han pretendido ver en la fotografía un proceso fielmente reproductor de las condiciones de la visión humana y, de ahí, al mensaje fotográfico como un calco óptico de la realidad contemplada por tal visión”³⁴

Gubern introduce rasgos similares a los de Ramírez, como la abolición de la tercera dimensión por la bidimensionalidad del soporte, con posibilidad de modificar la perspectiva de acuerdo con la distancia focal de los objetivos utilizados; limitación del espacio por el encuadre; abolición del movimiento; estructura granular y discontinua del mensaje icónico, entre otros.

La conclusión más relevante de Gubern, a partir de su clasificación, es la modificación de las categorías semióticas de Saussure entre significado y significante del mensaje fotográfico. La relación entre el signo (icono) y lo que el signo denota derivaría de la concepción confusa de la imagen *natural*. La proposición de Saussure consiste en que el significado es una representación psíquica (concepto) asociada al estímulo del significante, pero -señala Gubern- la representación psíquica en la comunicación fotográfica es producto de una reelaboración *subjetiva* de los signos del mensaje por parte del *observador*. Mediante la proyección, esta reelaboración se completa o reorganiza para reforzar su ilusión de realidad y expresar su significación. El observador atribuye, reestructura e interpreta todas aquellas manipulaciones realizadas por el fotógrafo. Así, si existe profundidad y relieve en la representación, se atribuye diferentes planos de

³⁴ Gubern, Roman, 1974, Pág. 52

profundidad a los signos; completa el significado fraccionado por la inmovilidad; reestructura formas imprecisas debido al desenfoque, al movimiento, a la penumbra o el grano excesivo; asume elementos que están fuera del encuadre, etc.

“...el receptor del mensaje fotográfico procede a una verdadera decodificación de los signos icónicos del mensaje para hacer surgir su representación psíquica (el significado).”³⁵

La recepción de la fotografía es fundamental para establecer su comprensión. La participación recreadora y decodificadora del observador, tal como lo plantea Peirce a través del intérprete, juega un papel sustancial en el reconocimiento de la fotografía.

La revisión de los conceptos de Peirce y con él, la semiótica, resulta elocuente para tender sus relaciones con la hermenéutica, cuya unión se basa en la particularidad de un observador. La incorporación de un intérprete desde la teoría del conocimiento, propuesto por Peirce, permite comprender la imagen fotográfica a partir de una relación dinámica e infinita, dependiendo de la posición o el sentido de una determinada interpretación.

³⁵ Op. Cit. Pág 53

Capítulo III



Sophie Ristelhueber. *Hechos*, 1992. 100 x 130 cms.

1. Una foto

Hemos llegado a un punto crucial para la comprensión de la imagen fotográfica: la lectura. *Leer* la imagen implica, como ya se ha señalado, adiestrar la mirada y el conocimiento de la fotografía para poder completarla. Ello comprende una determinación temporal del lector frente a la imagen, siempre en pasado, lo cual, por muchos factores implícitos que la hacen ser, su comprensión es siempre incompleta.

En busca de una imagen (de muchas) que reúna gran parte de los contenidos expuestos, encontramos una fotografía particular que sigue la línea opuesta a la adjudicación convencional de la fotografía, principalmente, el analogon perfecto expresado por Barthes.

La imagen abstracta, contraria a la representación figurativa de la fotografía común, despierta, por lo general, una pregunta. Y es que, de pronto, la tradición de la imagen fotográfica en la sociedad no ha conferido ninguna pregunta a la fotografía, pues en su constitución semejante e inmediatez asociativa, no cabe la posibilidad de cuestionar. No obstante, en el transcurso de esta propuesta, la imagen fotográfica también ha asumido un rasgo engañoso conferido por su propia trampa de semejanza, donde el sentido y el contexto han sido fundamentales. De manera que no es tan sólo la imagen abstracta la poseedora de interrogantes, salvo que este modo de configurar la imagen, al parecer, estuviese exenta de las funciones utilitarias conferidas por la referencia. Las nociones de atestiguamiento, autenticación o certificación de una presencia se desplazan virtualmente para ser reemplazadas por nociones desarrolladas bajo la imaginación. Tal facultad permite asociar, en la imagen, formas o figuras imprecisas atribuidas conscientemente, pero que distan de ser reales. En ese sentido, la abstracción, en el contexto fotográfico, permite desvincular las nociones aprehendidas de antaño y transportarlas hacia un interés que parte por la pregunta de la fotografía desde la fotografía.

La imagen fotográfica de la artista francesa Sophie Ristelhueber (1949) proviene de una exposición llamada *Fact* realizada en 1992. Su proyecto contaba de setenta y una

fotografías desplegadas en tres murallas y organizadas espontánea pero ordenadamente. Todas sus imágenes, administradas simétricamente en los paneles, determinaban un espacio particular pero no especificado. Las fotografías instaladas se componían como un todo; sólo la representación de cada imagen, más su límite o encuadre visual, diferenciaba y distanciaba de la otras. Carentes de clasificación, nombre o título, las imágenes quedaban compaginadas y adheridas al propio título de la muestra, *Fact*.

La imagen. Compuesta como un fragmento de una muestra, extrapolada de su genuino emplazamiento, la imagen fotográfica de Ristelhueber, demarca un espacio y tiempo. Un espacio indeterminado e incógnito, pero más certero que el tiempo.

Su espacio rectangular perturba esencialmente, por la especie de línea diagonal zigzagueante e infinita, desde su margen superior a inferior. En las curvas inferiores de la línea quebrada aparecen salidas alternativas, pero finitas, ya que entorpece su “conducto”, la elevación del espacio donde es posible observar toda la superficie. En definitiva, la línea separa el espacio de lado a lado a través de un corte profundo, tal como un dedo o un instrumento delgado y horizontal se introduce por debajo de la superficie arenosa para dejar su huella. La profundidad pequeña de la línea queda plasmada principalmente por los efectos y matices de luz y sombra; luminosidad en los bordes superiores de la línea, sombra y oscuridad a lo ancho de la línea, todo indicando la procedencia de la luz desde las alturas. La dirección de la luz puede, eventualmente, ser un simulacro, una manipulación fotográfica o bien, una proyección natural de un acto fotográfico original. Por ahora queda en la duda...

Siguiendo con nuestra descripción, el espacio que circunda la línea serpenteada hasta los límites de la imagen, se compone de manchas texturadas entre los tonos que van desde el blanco al café. Existe una limitante para descomponer y certificar rigurosamente que aquello texturado no está sobre la superficie, ya que la imagen se nos presenta a través de una reproducción y, por tanto, distante de su original. Sin conocimiento previo sobre la factura de la imagen se vislumbran, en toda su extensión, diversos orificios sin orden alguno y de diferentes tamaños. Los más grandes y menores en cantidad (5) tienen un parecido fisonómico a una boca de volcán, pero sujetos a una leve planicie. A su alrededor se denota un color máximo en blanco y mínimo en café que poco a poco se va fusionando

para tornarse en un color terroso e inuniforme. Sobre la textura colorida se advierten líneas paralelas y delgadas, trazadas desde un punto a otro, sin mayor directriz u orientación tácita, sino más bien espontáneas y azarosas.

Observando la imagen, se atisban formas que no indican nada parecido a lo *real*, a la referencia explícita que determina a una fotografía. Por el contrario, la imagen desfigurada, comprendida tan sólo a partir de la línea quebrada y serpenteada, no hace sino marginar su significado: ¿es esa la intención del artista?

El título. *Fact* tiene tanto en inglés como en español dos significados. Por una parte la acción, como algo *hecho* (made, done) o el acontecimiento o suceso, como un hecho (event, incident). Ante la ambivalencia del concepto, adoptamos ambos significados para surtir la comprensión de la imagen fotográfica.

Lo hecho, implica la conjunción del verbo hacer en tiempo pasado; es la realización de una acción o la creación de un objeto que ya es estimado, temporalmente, como terminado. Marcel Duchamp un poco más permisivo para la interpretación de sus imágenes, las acotaba como algo *ya hecho* (ready made) para indicar la paradójica autonomía de sus obras con respecto al artista. Elaborar (mentalmente) una obra sin crearla argumentaba su gran invención. Sin embargo, en el caso de Ristelhueber caemos nuevamente en una confusión, ya que no sabemos si el concepto *hecho*, sujeto a una acción, se adscribe a lo hecho de la imagen fotográfica, como realización-creación fotográfica finita, terminada, hecha, o bien, a lo hecho *en* la imagen fotográfica.

Por otra parte, su segundo significado da cuenta de un evento, peripecia, accidente, proeza o cualquier suceso que se ve como existente y concreto. En ese sentido, el concepto se opone a lo abstracto, puesto que configura un hecho real; es en todas sus medidas, un hecho. Ello implica la constancia de un acontecimiento como algo verdadero, demostrado, tal vez, de forma explícita a través de una imagen; implícita en un concepto.

Reuniendo los múltiples significados del título de la muestra de Ristelhueber, podemos conjeturar que existe, evidentemente, una intención que trastoca las nociones de la imagen fotográfica. Entonces, la pregunta es ¿por qué titula *Fact (Hechos)* a una fotografía que al parecer no representa nada real?

Hasta aquí se revelan los indicios pertinentes de la imagen, sin saber aún cuál es su real motivo. Para no caer en ambigüedades tal como lo manifestaba Benjamin y Flusser es necesario buscar en la intención del artista el verdadero sentido de esta fotografía.

La artista. Sophie Ristelhueber realiza una serie de fotografías en torno a un espacio real. Hacia 1991, un conflicto estalla entre Oriente y Occidente, producto de las adquisiciones ilegítimas de territorio; adquisiciones económicas, políticas y religiosas provocaron la irrupción de la Guerra del Golfo. Ocho meses después de finalizada la guerra, Ristelhueber recorre los territorios para testimoniar sus efectos físicos, a través de su experiencia sensible (terrenal) como desde la perspectiva ideal (aérea). Tomando fotografías cenitales desde los cielos hacia el *paisaje* y luego descendiendo al terreno tangible, logra confeccionar una perspectiva global de los rastros de la guerra, (re)creando partículas de lo sucedido.

Las fotografías de la artista francesa, pretenden dar a conocer, tal como lo realizaría un fotógrafo de reportaje o de prensa, la verdad de los acontecimientos, sólo que en ellas no existe nada que delate el conflicto.

Carentes de la referencia convencional, las fotografías de Ristelhueber son tomadas directamente de su experiencia en terreno sin elaborar ningún tipo de manipulación. Las fotografías y su representación se sitúan en el modelo tradicional de trabajar la imagen, aquella labor minuciosa del cuarto oscuro; salvo que la artista, alejada provisionalmente de esa asfixia oscura, sale a terreno a verificar el espacio real.

La interpretación. Enunciadas las principales características inmediatas y los factores externos que inciden en la imagen fotográfica, podemos configurar y establecer sus posibles significados.

La Guerra del Golfo tomó como principal emplazamiento de batalla el territorio de Iraq. La estrategia militar iraquí, pretendía desplazar el centro del encuentro militar de la ciudad, por tanto, el desierto fue el lugar propicio para los ataques. Desde ahí atacaban a los aliados y eran atacados por ellos (fundamentalmente Estados Unidos) denominando a una de las tantas invasiones la *tormenta del desierto*. La tormenta traduce simbólicamente el encuentro de proyectiles, misiles, tanques, armas y soldados desplegados en los diversos

puntos tácticos donde se realizaba la confrontación. De estos acontecimientos, ocho meses después, nada quedaba.

Cuando Ristelhueber titula su exposición como *Hechos*, alude justamente a esa doble significación del término; la Guerra es un hecho, pero, al mismo tiempo, ya está hecha. De esta manera, las fotografías ofrecen una mirada de un tiempo presente, plenamente transitorio,³⁶ de un evento ya pasado. En esas circunstancias, la fotografía ofrece aquella utilidad testimonial de los hechos, capturando instantes verdaderos, cuyo énfasis, contrario a todo interés social, muestra los efectos devastadores de una guerra.

Las imágenes de las secuelas de ese acontecimiento son totalmente opuestas a las imágenes que rondan en el inconsciente colectivo de una guerra. Mientras en la guerra se vislumbran destellos sonoros e iluminados, la imagen de Ristelhueber no hace sino evidenciar el silencio solitario de una extensión desértica. Toda la acción, el activo enfrentamiento, la agitación desenfrenada de misiles, queda concentrada en una imagen fotográfica.

Las señales y huellas de la contienda bélica permanecen latentes y distanciadas de toda ebullición. Cada forma desfigurada y abstracta, desde una primera mirada comienza a completarse con asociaciones fidedignas de lo ocurrido. Si bien, técnicamente, la fotografía es la huella estimulada por la luz, la cual conforma los contrastes entre luz y sombra; *esta* fotografía es la huella de una guerra, cuyo valor conforma los contrastes entre la explosión ensordecedora del fuego y sus restos silenciosos.

Las texturas y formas descritas empiezan a sentenciar sentido al recrear la situación: dirección y aterrizaje de misiles en el desierto produciendo estallidos, levantamiento y acumulación de arena sobre la superficie, para conformar, finalmente, cráteres bomba; excavación estrecha y larga con formas geométricas para protegerse del fuego enemigo, constituyendo un foso angosto, denominado trincheras; tanques de guerra, cuyos movimientos irracionales sobre el desierto van dejando sus rastros. Todos aquellos indicios conforman las relaciones, en unos principios aproximativos y dudosos, que oportunamente confirman su naturaleza. Y es que ¿no es la confusión de la imagen, la confusión de los acontecimientos?

³⁶ Según la experiencia de la artista, aún del tiempo pasado quedaban tóxicos y un aire denso en los cielos, mientras que en el territorio iraquí, la ciudad y sus alrededores, comenzaban su reconstrucción.

De pronto comprendemos la intención de la artista y su doble reflexión: lo fotográfico y la representación de la fotografía. Por una parte, la confusión inmediata al observar una fotografía que literalmente en términos barthesianos no dice nada, pero que lentamente va cobrando sentido. La abstracción de las formas, las líneas sugeridas se explican al comprender dos factores: el título y la acción de la fotógrafa sobre los desiertos arábigos. Desmantela un tropel de formas sugeridas e imaginadas a certezas y afirmaciones. Con ello, la transformación de una fotografía a otra, la inmediata y la reconocida trastoca los elementos sustanciales que la hacen ser, su carácter objetivo. La noción clásica de la fotografía, el parecido o su semejanza, sólo es evidente al confirmar su contexto y sentido, de modo que la artista plantea, a través de su fotografía, el defecto engañoso de este particular medio.

Desde otra perspectiva, al reconocer su *verdadera* representación, notificamos el mensaje reflexivo, cuyo anhelo insistentemente (setenta y una fotografías) da cuenta de los vestigios bélicos. La fotografía periodística, frente a estos acontecimientos, extiende un mensaje de impacto, dirige la mirada hacia la desgracia, adiestra la brutalidad de los sucesos; lo suyo, en cambio, despierta, bajo un paisaje tranquilo y apacible, las heridas, el sufrimiento, el dolor de la tragedia humana, los efectos póstumos del territorio y sus sobrevivientes, en suma, el desastre de la posguerra. Sin embargo, toda esta calamidad se esconde tras la fotografía, cuya simpleza nebulosa descubre las afecciones del drama humano. En este sentido, la fotógrafa acentúa un compromiso social artístico, compitiendo con aquella fotografía documental caracterizada por registrar los acontecimientos en la historia, al igual que aquélla, cuyo placer constante intenta descubrir y extinguir la provocación de las imágenes a través de la anestesia serial e infinita de fotografías sobre la brutalidad humana.

Simbólicamente, la fotografía de Ristelhueber apela a la culpa humana donde no hay culpables, a los actos ejercidos por la humanidad cuando ésta ya no existe, a fragmentos retenidos en un territorio lejano, cuya mínima importancia apacigua la conciencia de las acciones cometidas. Ocho meses después, la Paz, aquel ideal armónico conferido por las naciones, calma el miedo, el temor y el espanto ante el peligro real, pero a su vez, despierta los efectos de una civilización destrozada, desesperanzada por la realidad.

Hechos significa: no hay vuelta atrás. Y no es que en la fotografía la destrucción y la ruina de un país como Iraq se manifieste explícito, puesto que es difícil (sino restringida) tal confirmación de los hechos para Occidente; de modo que, sutilmente, la artista reúne piezas en un acto fotográfico desenvolviendo y reconstruyendo una historia.

En suma, la imprecisión de la fotografía muta a una referencia legible sólo a través de las relaciones de conocimiento sobre la imagen. En la transformación de su conocimiento los tres signos: icono, índice y símbolo han aportando rasgos para su comprensión, desde un lugar, que no es sino la interpretación de *la testista*. Por tanto, son clave las consideraciones reflexivas que aporta aquella fotografía a través de su lectura, enlazando diversos factores que demuestran una vía de las posibilidades (infinitas) de interpretarla.

Conclusiones

El pensamiento sobre la fotografía y sus implicancias en la historia han significado, desde sus orígenes, un problema para el conocimiento de lo artístico. En un principio, el arte, aquello concentrado y controlado por la pintura, es confundido y alterado por la inscripción de la fotografía, en sus sitios ya consagrados: el retrato y el paisaje. Cien años más tarde se manifiesta la evidencia explícita, tanto teórica como artística, de pensar la fotografía no desde los principios pictóricos, sino desde su propia historia. Una intención clara de aquello ha sido el *Acto Fotográfico* de Philippe Dubois, quien reunió a diversos autores y organizó diferentes textos e imágenes, estableciendo una plataforma para poder teorizar acerca de la fotografía.

Basándose en la noción de *referencialidad*, Dubois despliega una argumentación distintiva de la fotografía distante de la noción tradicional dotada, a lo largo del tiempo, de semejanza. Ella comprende, la realización de un desplazamiento (casi virtual) desde la imagen fotográfica a la toma en su proceso constitutivo. Disparar el obturador de la cámara fotográfica representa, a su vez, la separación del tiempo, el corte de la realidad transferido en la película gracias al eficaz estímulo de la luz. Aquel instante significa un acto de pura referencialidad, del cual se sustraen las particularidades del objeto para ser atraídos hacia el negativo. La información de ese negativo es, en todas sus medidas, un efecto de la programación codificadora de la cámara fotográfica. Es el intermediario fundamental y necesario para poder obtener una imagen fotográfica, -independiente de las otras formas primarias de crear una fotografía, tal como los fotogramas-, y poder sentenciar su referencia.

Nuestra primera y principal conclusión parte de la oposición de la mirada de la fotografía desde la toma fotográfica. Tal como se enunció en el desarrollo de esta tesis, la fotografía bajo su acto técnico de corte temporal, transfiere diversas formas. Estas formas actúan como huellas de los objetos de una particular realidad sólo pueden ser indicadas, designadas como referencia a partir de la constitución de la imagen fotográfica. En el caso adverso, Dubois propone que en la contención de la imagen en la película es la esencia sustancial de la fotografía. Sin embargo, la imagen fotográfica sólo puede ser leída (en

general) a través de su tangibilidad física, en un soporte plano. De modo que resulta imperante para sortear y cerciorar aquella referencia en cuanto a la recepción de algún intérprete o receptor que confiera tal distinción.

La referencia es, sin duda, la base del index fotográfico. Dubois desarrolla la programática del index fotográfico considerando por una parte, el estudio y la clasificación de signos realizada por Peirce, vinculando el signo indicial a los efectos producidos en la fotografía, eminentemente como una huella de la luz; y por otro, lo fotográfico a una noción epistémica, cuyo fin permite pensar la fotografía desde su propia naturaleza. Este pensamiento, en principio tentativo, termina siendo, en función de las características, propiedades, principios y clasificaciones, una teoría acerca de la fotografía. Teoría sedimentada, por lo demás, en la extrapolación de los conceptos establecidos por Peirce y el legado de las proposiciones barthesianas.

Tanto Barthes como Peirce no hacen sino reestablecer un lenguaje determinado por la configuración de los signos, lo que obliga a Dubois por inaceptable que sea (recordemos que el autor deseaba trascender el index fotográfico más allá de la semiología), a desarrollar sus teorías, principalmente, la de Barthes. Este autor, al referirse a la fotografía, organiza sus reflexiones a partir de la imagen fotográfica, y desde ahí estudia sus propiedades con respecto al referente. La fotografía, para Barthes, disímil a la de Dubois, transita entre la semejanza y la referencia, principalmente porque su punto de vista parte de la especificidad de un campo fotográfico como lo es la prensa. Evidentes son las características y nociones de atestiguamiento, autenticación, certificación y designación de una fotografía periodística, ya que consta de una presencia y evidencia clara para el lector. Bajo este prisma, la función que cumple la fotografía es la de corroborar y reforzar el sentido del texto, más que su propio sentido.

Una vez observada la fotografía, coexisten, según Barthes, dos tipos de mensajes: uno relacionado con el estilo de la reproducción y otro mensaje connotado, donde la sociedad interpreta y reflexiona sobre lo creado. De esta manera, el enfoque de Barthes sobre la imagen se origina desde su recepción y es, tal vez, una de las debilidades de la teoría de Dubois el no haber asimilado la problemática de la referencia frente a la distancia entre el observador y la imagen.

La perfección analógica de lo real, atribuida a la fotografía periodística, desempeña una particularidad dentro de las proposiciones teóricas para fundamentar *lo fotográfico*. Tal como se explicó, lo fotográfico emerge de las instancias comunes que hacen ser a la fotografía. Sin embargo, nuestra apuesta reflexiona y evidencia los límites del dispositivo teórico a través de la fotografía artística, ya que en ella confluye un constante diálogo, oposiciones, enfrentamientos y también aceptaciones acerca de la plataforma o la concepción absoluta de lo fotográfico.

Si bien Dubois no pone atención en los efectos de la representación fotográfica, Barthes advierte las posibilidades de engaño de la representación de la imagen en relación con el sentido y el contexto al cual se adscribe la fotografía, no así de su existencia; eso es para el autor una certificación de presencia de que ya ha sido. He ahí la diferencia entre un mensaje inmediato y el codificado, entre la denotación y su conocimiento.

De esta manera, el debate por la referencia fue ejemplificado a través del trabajo artístico de dos fotógrafos, Sugimoto y Wesely, y desde la perspectiva teórica de Benjamin, Fontcuberta y Sontag, quienes manifiestan el valor tramposo y ambivalente de la fotografía, si sólo se ve su analogía perfecta.

Los trabajos fotográficos de Sugimoto y Wesely ofrecen una posibilidad para desvincular la referencia como fundamento esencial de lo fotográfico. Por una parte, Sugimoto clausura toda referencia de las pantallas cinematográficas que es el centro de su imagen y de los espectadores al ver una película. El énfasis está en la operación del fotógrafo y la cámara fotográfica al absorber toda la información de la película, reduciéndose, finalmente, a un encuadre absolutamente blanco y rectangular, del cual emana la variación de la fuente luminosa sobre los detalles del cine. Centro y periferia, luz y sombra, inexistencia y referencia es la dicotomía que opone Sugimoto a través de la exposición prolongada de su imagen. Por otra parte, Wesely extiende aún más la duración de la exposición por dos años, definiendo una imagen carente de toda referencia, surtida en la sustracción cromática y lineal del paisaje. La aventura fotográfica va más allá de las propiedades conferidas tradicional y convencionalmente por la sociedad o, en este caso, por el estamento teórico de Dubois.

Desde otra perspectiva, la manipulación frente a la credulidad de la fotografía en función de la referencia, atisba su carácter engañoso, arraigando una suerte de sospecha y

duda, sobre todo cuando se refiere a contextos políticos. El control y manejo de la fotografía, en la cual se inscribe la fotografía de prensa entre otras, no hace sino desterrar aquella concepción utilitaria y funcional para la comprensión de un acontecimiento, de algún hecho o del mundo. El entendimiento de lo verdadero se corrompe con los fines utilitarios de quien manipula la fotografía. Por ello es fundamental, tal como lo explica Sontag, el pie de foto, el contexto donde la foto aparece, quién la está contemplando y por qué; todo eso es primordial para configurar el sentido definitivo que la foto acabe adoptando.

Si bien Dubois, para ejemplificar el principio de singularidad saca a relucir la temática y la problematización del aura, idea propuesta por Benjamin, y, desde otra perspectiva, para utilizar la definición de aura en el juego del index fotográfico: la distancia y proximidad, no profundiza este autor en el verdadero y auténtico valor que le confiere a la fotografía, que no es sino el vaticinio por la importancia de la interpretación.

Junto a este punto de vista, Fontcuberta resalta las principales manipulaciones ejercidas desde los diversos procesos en la confección de la imagen fotográfica. Según estas determinantes, las posibilidades de la fotografía como medio de reproducción, son múltiples. Siendo un medio de reproducción funcional para evidenciar momentos e instantes precisos y específicos, se le asigna convencionalmente una suerte de legitimación de lo realmente verdadero. Por ello ha sido eficiente, audaz y perspicaz en los desplazamientos y transformación de sentido. De ahí que la oportuna semántica y significación, en un espacio y tiempo determinados, cobran tanta relevancia.

En relación con esa encrucijada fotográfica, encontramos en los postulados de Peirce aquella clasificación de signos -distinta a la de Dubois-, cuyo motor no es sino la interpretación. El observador, receptor o intérprete de una imagen es primordial para estipular el conocimiento de la imagen. La interpretación del signo indicial sucede esencialmente cuando nos adentramos en la proporción icónica de la imagen. La sumatoria de la emulsión en lo plano y liso más la acción de la luz, la fotografía en sí, implica una trama química y física complementada con la técnica. Su corolario y origen técnico atrasa el efecto inmediato provocado por una emisión luminosa. De modo que la huella, aquello causante de la fotografía, sólo es estimable a partir de su lectura.

Cuando Dubois extrae un párrafo de los estudios de Peirce respecto de los signos, intenta demostrar cómo un autor, a fines del siglo XIX, ya habría pensado la pertenencia de la fotografía al signo indicial, desprendiéndose de su doctrina icónica. Sólo que revisando parte del discurso de Peirce, encontramos al signo indicial sujeto a una condición icónica desprendido a su vez, de un proceso denominado *semiosis*.

Todo ello nos lleva a concluir, y, no tan sólo desde la referencia de Peirce, sino también desde Benjamin y Barthes, que el *Acto Fotográfico* de Philippe Dubois resulta ser un intento de teoría, sin admitir su deseo. En principio, Dubois delimitó la categoría del index fotográfico como el modelo para reflexionar acerca de lo fotográfico, estableciéndola como una verdadera categoría epistémica, un genuino pensamiento acerca de la fotografía, trascendiendo la estética, la semiótica y la historia. Sin embargo, su primera proposición resulta defectuosa desde la concepción de lo epistémico, ya que la definición de episteme, desde el punto de vista de Michel Foucault, tiene que ver con la expresión del principio de un orden histórico de los saberes o el orden específico del saber, anterior al discurso efectuado por la ciencia, configurando cierta positividad en cuanto a saber. De pronto, el index fotográfico creado por Dubois expone superficialmente los contenidos de los tres autores más relevantes para su discurso. Exento de un análisis exhaustivo sobre el pensamiento de cada autor, carente de seguimientos específicos, Dubois extrae los elementos y conceptos auxiliares para su objetivo. De esta manera se advierten no tan sólo las contradicciones de la formulación y enunciación de su dispositivo teórico, sino también la construcción de relaciones a partir de conceptos descontextualizados y recorridos históricos que no hacen sino evidenciar su desaforada progresividad.

De acuerdo a estas circunstancias, uno de los propósitos de esta tesis fue excavar un poco más en los saberes de los autores citados por Dubois (sobre todo Peirce, Benjamin y Barthes). En ellos encontramos a grandes rasgos la similitud de algunos aspectos sobre la fotografía, específicamente la recepción e interpretación de ella. Peirce, desde la semiología y el conocimiento de los signos; Benjamin, desde su particularidad histórica y filosófica; y Barthes, desde las posibilidades semióticas para desglosar la fotografía de prensa y, sentimentales, para referirse a la fotografía de retrato, ambas completamente analógicas.

Desde esa plataforma, la ejemplificación sobre *una foto* reunía la problemática reflexiva acerca de lo fotográfico, a partir de una imagen abstracta, exenta de toda

referencia, que no hacía sino evidenciar su clásica concepción objetiva, analógica, semejante, a partir de su interpretación. La fotografía de Sophie Ristelhueber da cuenta de las huellas fotográficas, no tan sólo a un nivel icónico e indicial, sino también simbólico. Es ése, finalmente, el desplazamiento, desde el proceso fotográfico, la toma, a su resultado, pues he ahí donde confluye la partida doble de la fotografía: su naturaleza y su representación.

Nuestro anhelo fue, en función de las posibilidades de la interpretación, desmarcar la fotografía de la universalidad o del dispositivo macro del index fotográfico, a través de la revisión de textos teóricos y autores cuyo estudio sobre la fotografía proporcionaron diversas miradas en torno a los componentes esenciales y ocultos de su aparente transparencia. Por otra parte, a través de las lecturas de algunas fotografías artísticas, se ejemplificó el despliegue de las representaciones de la imagen fotográfica opuestas a lo convencionalmente acordado. De alguna manera es ver en la imagen fotográfica (el trabajo práctico de los fotógrafos) su experiencia, los medios para conducir una cercanía hacia los confines siempre incompletos de *lo fotográfico*.

Bibliografía consultada:

- Alvarado, Margarita e Ilonka Csillag. *Historia de la fotografía en Chile: Rescate de huellas en la luz*, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Santiago, 2000
- Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida*, G. Gili, Barcelona, 1982
- ————— *La Semiología*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974
- ————— *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, Paidós, Barcelona, 1986
- Baqué, Dominique. *La Fotografía Plástica*. G. Gili, Barcelona, 1998
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros Escritos sobre Arte*, Visor, Madrid, 1996
- Bazin, André, *Qué es el Cine?*, Ediciones Rialp. S.A., Madrid, 1966
- Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.
- Berger, John, *Modos de Ver*. G. Gili, Barcelona, 1974.
- Bourdieu, Pierre. *La Fotografía un arte Intermedio*, Nueva Imagen, México, 1979
- Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 2001
- Carreño Pérez, Francisca. *Los Placeres del Parecido. Icono y Representación*. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1988
- Concha Lagos, José Pablo. *Más allá del Referente; Fotografía: del Index a la interpretación*. Tesis para optar a la mención de Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 2003
- Debray, Régis. *Vida y Muerte de la imagen: una mirada de Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994
- Deladalle, Gérard. *Leer a Peirce Hoy*, Gedisa, Barcelona, 1996
- Dubois, Philippe. *El acto Fotográfico*, Paidós, Barcelona, 1994
- Eco, Umberto. *La Estructura Ausente*. Lumen, Barcelona, 1986
- ————— *De los Espejos y otros ensayos*. Editorial Lumen, Barcelona, 2000
- Flusser, Vilém. *Hacia una Filosofía de la Fotografía*. Editorial Trillas, México, 1990

- Fontcuberta, Joan. *Fotografía: Conceptos y procedimientos*. G. Gili, Barcelona, 1990
- ————— *El Beso de Judas, Fotografía y Verdad*. G. Gili, Barcelona, 1997
- ————— *Fotografía. Crisis de Historia*. Actar, 2002
- Gombrich, Ernst. *Arte, Percepción y Realidad*. Paidós, Barcelona, 1973
- Gubern, Roman. *Mensajes icónicos en la cultura de Masas*. Lumen, Barcelona, 1974
- Kay, Ronald. *Del espacio de Acá. Señales para una mirada americana*. Editores asociados, Santiago, 1980
- Krauss, Rosalind. *Lo Fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, G. Gili, Barcelona, 1990
- Panofsky, Erwin. *El Significado en las Artes Visuales*. Alianza, Madrid, 1998
- Ramírez, Juan Antonio. *Medios de Masas e Historia del Arte*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1981
- Schaeffer, Jean-Marie. *La Imagen Precaria. Del Dispositivo Fotográfico*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1990.
- Sebeok, Thomas. *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona, Editorial Paidós, 1996.
- Sonesson, Göran. *Semiotics of Photography, On tracing the Index*. From the Project, Pictorial meanings in the society of information. Universidad de Lund, Suecia, 1989.
- ————— *La Fotografía: entre el dibujo y la virtualidad*. Departamento de Semiótica, Universidad de Lund, Suecia, 2002
- Sontag, Susan. *Sobre la Fotografía*. Edhasa, Barcelona, 1981
- ————— *Contra la Interpretación*. Alfaguara, Madrid, 1996
- Sougez, Marie-Loup. *Historia de la Fotografía*, Cátedra, Madrid, 1991
- Stoichita, Victor. *Breve Historia de la Sombra*. Editorial Siruela, Madrid, 1997
- Vilches, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Paidós, Barcelona, 1987
- Virilio, Paul. *La máquina de la visión*. Cátedra, Madrid, 1989
- V.V.A.A. *Michel Foucault, filósofo*. Gedisa, Barcelona, 1990

Revistas y diarios:

- *Revista de Teoría del Arte I*, departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 1999
- *Diario El Mercurio, Artes y Letras. La necesidad de la Imagen, entrevista y homenaje a Susan Sontag. 2 de Enero de 2005.*

Páginas en Internet:

www.wesely.org

www.moma.org

www.artnet.com

www.metmuseum.org